



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO MULTIDISCIPLINAR
EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS

MARIA BÁRBARA VIEIRA FALCÓN

O REGGAE DE CACHOEIRA
PRODUÇÃO MUSICAL EM UM PORTO ATLÂNTICO

SALVADOR

2009

MARIA BÁRBARA VIEIRA FALCÓN

O REGGAE DE CACHOEIRA
PRODUÇÃO MUSICAL EM UM PORTO ATLÂNTICO

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos UFBA/FFCH/CEAO como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Estudos Étnicos e Africanos**.

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. Angela Lühning**

SALVADOR

2009

Biblioteca CEAO - UFBA

F181 Falcón, Maria Bárbara Vieira.
O Reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico / por Maria Bárbara Vieira Falcón. - 2008.
218 f.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Angela Lühning.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.

1. Reggae - Cachoeira (BA). 2. Música e sociedade - Cachoeira (BA). 3. Indústria cultural - Cachoeira- (BA). 4. Identidade social - Cachoeira (BA). I. Lühning, Angela, 1960-. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

CDD - 781.646098142

AGRADECIMENTOS

Na qualidade de aluna de mestrado do Programa de Pós-Graduação Pos Afro da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contei com bolsa de estudos da Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (FAPESB), durante 23 meses. Acredito que sem o auxílio dessa bolsa, as viagens para realização das entrevistas, bem como a aquisição de algumas fontes para fundamentação desta pesquisa, não seriam possíveis; por isso sou muito grata a FAPESB.

Agradeço a todos do Pos Afro: colegas, professores e funcionários, por terem me recebido em um ambiente de convivência saudável e acolhedor. Aos professores, em especial aos que participaram do meu exame de qualificação, Prof. Dr. Cláudio Pereira e Prof. Dr. Lívio Sansone, pois acabaram norteando alguns fundamentos básicos para o aprofundamento de questões tratadas nessa dissertação. Aos colegas, pela troca de conhecimento e pela amizade. Espero encontrá-los em breve em mais uma experiência estimulante.

Manifesto aqui também imensa gratidão a minha orientadora, a Prof^ª. Dr^ª. Angela Lühning, pelo estímulo intelectual e principalmente pela simplicidade e cumplicidade. Os encontros com ela, com toda certeza, foram a “bússola” que orientou toda a estrutura desse trabalho. Agradeço também ao colega Fabrício Mota, pelas conversas e materiais trocados. A excelência do seu trabalho me deixa a certeza de que o Reggae está sendo estudado com a seriedade que ele merece.

Agradeço aos músicos entrevistados, pela generosidade e pela lição de vida a cada conversa que tivemos. Devo confessar que temo pela responsabilidade do pioneirismo em abordar o tema tratado nas próximas páginas, mas ao mesmo tempo, sinto-me recompensada, em puder contar um pouco das suas trajetórias para algumas pessoas que não os conhecem ainda. Espero que através dessa leitura, outras pessoas venham ter interesse em escutá-los. Gostaria de agradecer em especial ao meu tio, Nengo Vieira, que é, e sempre será, uma grande referência para mim. À César, pela força em Cachoeira!

Finalmente, agradeço aos que fazem parte da minha vida e que acabaram, de uma forma ou de outra, contribuindo para que eu tenha chegado até aqui. Ao Deus Pai, que ilumina o meu caminho e nunca me desampara. Aos meus pais, aos meus irmãos, aos meus tios e tias, primos e primas, amigos e amigas, o meu máximo respeito! Ao meu companheiro, Jorge, pelo carinho e compreensão. Suas contribuições musicais acabaram me levando por caminhos inimagináveis. Através delas foram feitas descobertas tão interessantes que por si só já dariam uma outra dissertação. Mas isso já é uma outra história...

RESUMO

Este trabalho traz uma investigação da trajetória do Reggae em Cachoeira – cidade do Recôncavo baiano – identificando e descrevendo artistas e grupos que passaram a partir da década de 80 a adotar o ritmo como expressão estética preferencial. A pesquisa se dispõe a tratar do processo de troca simbólica e material dessa versão local da cultura negra do Atlântico, centrando-se no processo de (re) construção de identidades, tendo uma conexão com a indústria do lazer e da música. Considerando a importância da música negra e seu processo de evolução/expansão em todo o mundo – levando em conta o corpo social por trás desse aparato – busca-se compreender a reelaboração desses discursos, influenciados também por ritmos e movimentos sociais locais. O estudo analisa a preferência pelo estilo musical jamaicano e suas formas de apropriação/recriação na música e comportamento social através das letras e falas desses sujeitos. A análise dos discursos – a partir de entrevistas, discos, vídeos e outras fontes digitais ou impressas, reunidas em torno de duas décadas de produção – denota o uso da música como principal veículo de comunicação desses agentes, que se utilizam desse meio para tratar de etnicidade, religião e política.

Palavras-chaves: Reggae, identidade, religião, sociedade, indústria cultural.

ABSTRACT

This work provides an investigation of the trajectory of Reggae in Cachoeira – Bahian Recôncavo’s city - identifying and describing artists and groups that went from the 80s to take the pace as aesthetic preference expression. The research is available to treat the process of symbolic exchange and material culture of the local version of the black Atlantic, focusing on the process of (re) construction of identities, and a connection to the industry of entertainment and music. Considering the importance of black music and its evolution process of expansion throughout the world - taking into account the social body behind the engine - try to understand the elaboration of these speeches, also influenced by local social movements and rhythms. The study examines the preference for Jamaican music style and their forms of ownership / recreating the music and social behavior through the letters and speeches of these subjects. The analysis of speech - from interviews, records, videos and other digital or printed sources, gathered around two decades of production - shows the use of music as the main vehicle of communication of these agents, which are used to deal with that environment ethnicity, religion and politics.

Key-words: Reggae, identity, religion, society, cultural industry.

RESUMEN

Este trabajo ofrece una investigación de la trayectoria de Reggae en Cachoeira – ciudad de lo Recôncavo da Bahia - la identificación y descripción de los artistas y grupos que pasaron de los 80 para tener el ritmo como expresión de preferencias estéticas. La investigación está disponible para tratar el proceso de intercambio simbólico y la cultura material de la versión local del negro del Atlántico, centrándose en el proceso de (re) construcción de identidades, y una conexión a la industria de entretenimiento y música. Considerando la importancia de la música negro y su evolución proceso de expansión en todo el mundo - teniendo en cuenta el cuerpo social detrás del motor - tratar de entender la elaboración de estos discursos, también influenciado por los movimientos sociales locales y ritmos. El estudio examina las preferencias de estilo de música de Jamaica y sus formas de propiedad / recrear la música y la conducta social a través de las cartas y discursos de estos temas. El análisis de expresión - a partir de entrevistas, documentos, videos y otras fuentes impresas o digitales, se reunieron alrededor de dos décadas de la producción - muestra el uso de la música como el principal vehículo de comunicación de estos agentes, que se utilizan para tratar de que el medio ambiente la etnia, la religión y la política.

Palavras-chaves: Reggae, identidad, religión, sociedad, industria culturale.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Osmundo de Araújo Pinho - UFRB

Prof. Dr. Cláudio Pereira - UFBA

Prof^a. Dr^a. Angela Lühning (orientadora) - UFBA

Dedico este trabalho a toda família do Reggae espalhada pelo mundo!

“Recôncavo, pela libertação do homem negro na América e pelo repúdio do homem branco na África, vamos lutar pela libertação, vamos lutar, avante irmão”

(Recôncavo, Edson Gomes)

“Nas margens do Paraguaçu, em plena América do Sul, só remanescente ficará...”

(Remanescentes, Nengo Vieira & Tintim Gomes)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
---------------------------	-----------

PARTE I

A MÚSICA DO ATLÂNTICO NEGRO

1. Música, Identidade e Etnicidade na América Negra	18
2. A Onda <i>Black</i> na Bahia	32
3. O Caminho percorrido pelo Reggae	40

PARTE II

NOTAS MUSICAIS SOBRE CACHOEIRA

4. Um Porto Negro no Atlântico	56
5. Do Samba ao Afrocanto	63
6. No <i>Balanço</i> do Reggae	74

PARTE III

O ENREDO DO REGGAE NA TERRA DO SAMBA

7. Das margens do Paraguaçu	89
8. Botando “Fogo na Babilônia”	99
9. Rastas de Cristo	127

CONCLUSÃO	138
------------------------	------------

REFERÊNCIAS	140
--------------------------	------------

ANEXOS

I - Cronologia do Reggae de Cachoeira	156
II - Antologia do Reggae de Cachoeira	160
III - Imagens de Arquivo	209
IV - Compilação Digital	218

APRESENTAÇÃO

O meu interesse em tentar compor o enredo do Reggae na cidade de Cachoeira vem sendo gestado desde 1998, ano em que o primeiro disco do gênero gravado no Brasil, o “Reggae Resistência”, do cachoeirano Edson Gomes, completou uma década de lançado. Nesse mesmo ano, Sine Calmon, conterrâneo de Edson, conseguiu um feito inédito no Carnaval de Salvador – importante vitrine da produção musical no estado – teve sua música “Nayaming Blues” eleita como a mais tocada pelos trios elétricos.

De lá para cá outros fatos ligados a esta trama me chamaram atenção, mas este trabalho teve como ponto de partida uma pesquisa realizada para graduação em Ciências Sociais, sobre o grupo *Remanescentes*, formado em Cachoeira no final da década de oitenta. A monografia apresentada em 2001, como trabalho de conclusão de curso na Universidade Federal da Bahia, perseguiu pistas que acabaram apontando o pioneirismo dos cachoeiranos na adoção do ritmo e da estética *rasta*, trabalhando o Reggae de forma coletiva e com ingredientes bastante interessantes para um aprofundamento mais detalhado.

Na pesquisa que desenvolvi para o mestrado, busquei investigar a trajetória do Reggae em Cachoeira, identificando artistas e descrevendo grupos que passaram, a partir da década de oitenta, a adotar o ritmo como expressão estética preferencial. Esta pesquisa se dispõe a tratar do processo de troca simbólica e material dessa versão local da cultura negra do Atlântico, centrando-se no processo de construção de identidade desses indivíduos, tendo uma conexão com a indústria do lazer e da música. A seguir constam informações sobre as atividades desenvolvidas em torno desta pesquisa, que realizei como aluna do Pos Afro, durante os anos de 2007 e 2008.

Durante todo o ano de 2007 foram feitas observações participantes em shows, nas cidades de Cachoeira e Salvador/BA. Em julho de 2007 viajei para o Guarujá/SP com o objetivo de realizar pesquisa de campo na *Bola de Neve Church*, denominação religiosa da igreja evangélica que o cantor e compositor Nengo Vieira faz parte. Antes dessa viagem também frequentei algumas reuniões da célula dessa denominação em Salvador, em uma residência no bairro de Piatã. Em 2008 as observações em shows continuaram tanto em Cachoeira quanto em Salvador, acompanhando apresentações dos artistas Nengo Vieira, Sine Calmon e Edson Gomes. As últimas viagens aconteceram na segunda quinzena de junho/08 para realização de entrevistas e acompanhamento de

apresentações durante o São João, na Feira do Porto, em Cachoeira. Finalmente, em março de 2009, houve a última observação participante em show de Nengo Vieira na *Bola de Neve Church* de Salvador, situada no bairro do Rio Vermelho. Todas as observações foram registradas em caderneta de campo e algumas foram fotografadas.

No segundo semestre de 2007 comecei a fazer entrevistas, sendo a primeira delas realizada em Salvador, no mês de julho, com o produtor musical Wesley Rangel, proprietário da gravadora *WR*. A segunda entrevista foi feita no Guarujá/SP, com um dos precursores do Reggae em Cachoeira, o músico Nengo Vieira. Em Salvador, realizei em novembro entrevistas com os músicos Marco Oliveira e Geraldo Cristal. Em junho de 2008 foi feita, em São Félix, cidade vizinha à Cachoeira, entrevista com o músico Edson Gomes, em sua residência. Gomes é um dos personagens mais importantes nesta trajetória, por se tratar do regueiro cachoeirano cujo trabalho obteve maior repercussão nacional. No mesmo mês foi entrevistado seu irmão Tintim Gomes, também na cidade de São Félix. Todas as entrevistas seguiram um roteiro semi-estruturado e foram gravadas, sendo posteriormente transcritas.

Para elaboração da dissertação foram colhidos materiais essenciais para análise do discurso dos entrevistados. Nesse processo foi reunida boa parte da discografia produzida em torno do Reggae de Cachoeira (álbuns e coletâneas). Algumas fotografias de acervo pessoal dos artistas foram disponibilizadas e digitalizadas. Também foram colecionadas matérias de jornais e revistas, fotografias, além de imagens das capas e encartes dos discos. Depois de mais de vinte anos de produção musical, alguns artistas e grupos cachoeiranos se tornaram comercialmente bem sucedidos no mercado fonográfico, tendo registrado sua obra e atingindo números consideráveis de vendagem na Bahia e em estados como Pernambuco e São Paulo.

A produção cultural realizada em torno do Reggae de Cachoeira vem tornando-se considerável, pois reúne discografia de diversos artistas, totalizando até o momento 22 discos (alguns lançados ainda na fase do vinil), além de outros meios digitais, como o DVD. Artistas como Edson Gomes, Nengo Vieira e Sine Calmon fazem uma média de cinco shows por mês, percorrendo, inclusive, alguns estados brasileiros. Em 2008, o músico Nengo Vieira esteve em turnê brasileira, pela segunda vez em dois anos consecutivos, com o grupo californiano “Christafari”. Em Salvador, houve uma rara oportunidade de acompanhar esse show na casa de espetáculos “Estação Ed Dez”.

Para que fosse feita uma análise do discurso desses indivíduos, foi considerada a importância da cultura local em suas vidas e a influência desta em suas produções. O

Recôncavo se notabilizou pela legião de poetas e cantadores que nascem há tempos em suas cidades históricas, formadas a reboque da cultura do fumo e da cana-de-açúcar. A riqueza afro-brasileira fez do seu povo especialista na tradição oral, transformada em toda sorte de manifestação. Lá, a música, nascida nas senzalas dos engenhos de cana-de-açúcar, deu origem a Chula, ao Samba de Roda e ao Lundu. Desta mistura nasceram em cidades como Cabaceiras do Paraguaçu e Santo Amaro da Purificação talentos como Castro Alves e Cuíca de Santo Amaro, ou mesmo anônimos ilustres, que mantêm viva a cultura local.

Esse mesmo Recôncavo acorrentado e musical soube transformar toda dor e lamento em um substrato poético singular, com versos simples acompanhados de batuques e palmas, sempre carregados de musicalidade. É necessário frisar que parte desse brilhantismo poético se deve à sua condição de importante entreposto comercial do Brasil colônia, mantido também durante o período imperial. Para lá, afluíam pessoas vindas das mais diversas regiões do país e do mundo, promovendo intenso intercâmbio com as mais expressivas vanguardas artísticas que surgiram ao longo dos anos. Nesse período aportou em Cachoeira uma infinidade de informações que fizeram dela um porto no “atlântico negro”. A união das águas dessa fonte com as que escorrem pelos rios afora, deram origem ao caldeirão cultural que ali se formou.

A música, elemento presente no cotidiano de Cachoeira foi fortemente abraçada pela população como forma de expressão e afirmação identitária, numa cultura onde a riqueza musical é celebrada durante todo o ano, sendo incorporada nas mais diversas ocasiões. O Samba de Roda, a Capoeira, o Bumba-meu-boi e a Esmola Cantada, por exemplo, são manifestações que resistiram ao tempo e ocorrem durante todo o ano, em diferentes festejos. A famosa Festa de Nossa Senhora da Ajuda é um desses momentos especiais, em que músicos das filarmônicas locais se misturam em meio aos mandús e travestidos para promover um verdadeiro carnaval na cidade.

Destaco aqui o papel que as filarmônicas têm desempenhado, desde 1870 (quando foi fundada a Lyra Ceciliana – primeira filarmônica de Cachoeira e segunda mais antiga da Bahia), sendo verdadeiros centros culturais de formação musical e cidadania. Fundadas e formadas basicamente por músicos negros, tiveram participação intensa na campanha abolicionista. O “Maestro da Abolição”, Manuel Tranquilino Bastos, foi uma figura de destaque nos movimentos em favor da liberdade dos escravos, tendo arrastado ao som do seu “Hymno Abolicionista” (composto em setembro de 1884) mais de duas mil pessoas, a maioria recém-libertos, pelas ruas de Cachoeira, na

noite de 13 de maio de 1888. Temos assim, em Cachoeira, desde o século XIX, a música como instrumento de contestação social, traduzindo desde sempre a voz do oprimido.

Dando um salto no tempo, indo para o século seguinte, temos o Tingoão como um dos mais importantes grupos vocais negros do Brasil, difundindo na música brasileira uma identidade ímpar associada à ancestralidade africana. Mateus, Dadinho e Badu – a penúltima formação do grupo – divulgaram, nos anos 70, no Brasil e na África, a sacralidade ancestral. Nas suas adaptações dos cânticos de Candomblé e Sambas de Roda, deixaram a marca daquilo que produziram como pioneiros e integrantes de um dos mais importantes grupos vocais negros do país.

Considerando o momento histórico e as influências mundiais e locais que chegam a Cachoeira, temos na década seguinte uma novidade nesse cenário. Um conjunto de mudanças culturais, especialmente vividas pela população jovem, inaugura um período de revalorização de elementos negros e de sintonia com um ritmo recém-chegado da Jamaica, o Reggae. Já em meados dos anos 80 surgem na cidade os primeiros trabalhos influenciados por esse ritmo jamaicano. Artistas como Nengo Vieira e Edson Gomes, que já traziam nas suas composições o lamento do povo negro, rearranjaram suas músicas no compasso do Reggae. Ambos foram responsáveis pela produção do primeiro disco do gênero gravado no Brasil, o “Reggae Resistência” (1988). Isto porque o disco que lançou Edson Gomes no mercado fonográfico incluiu repertório com músicas dele arranjadas pelo Nengo.

Assim, a identidade político-existencial com a mensagem *rasta* aproximou jovens cachoeiranos do ritmo jamaicano, recriado entre os *regueiros* locais; numa cultura onde a música está presente na religião, sendo importante nas procissões e ritos de transe do Candomblé, viva nos folguedos e mais, ali, principalmente para a juventude falar de seus problemas e buscar ascensão no quadro de uma economia estagnada. Em Cachoeira o discurso ético e filosófico contra o *establishment* foi embutido de forma singular na melodia do Reggae. Assim, a libertação simbólica veio através da música.

A presente pesquisa pretende investigar esse fenômeno, tomando como referência a riqueza cultural de uma cidade “afro-barroca” – usando um termo cunhado por Antonio Risério – que durante muito tempo foi importante porto brasileiro na diáspora negra. Trata o Reggae como vetor disseminador da palavra do “oprimido” e como ponte simbólica entre Jamaica e Brasil, apresentando a música como principal

elemento de identificação entre os povos. Em suma, este trabalho busca investigar como se deu o processo de adoção do Reggae em Cachoeira e como esse fenômeno foi interpretado dentro de um contexto local tão peculiar. Para tanto, pretendo estruturar a dissertação em três pontos fundamentais, descritos a seguir.

Esquema da Dissertação

Na primeira parte da dissertação, “A Música do Atlântico Negro”, apresento o contexto em que surge o Reggae no cenário internacional e o caminho que ele percorreu até chegar ao Brasil. Nele analiso a produção e o consumo do Reggae entendendo que não se trata de um fenômeno isolado, visto que acontece em conexão com outros movimentos socioculturais, com ressonâncias e determinações históricas. A parte II traz “Notas Musicais sobre Cachoeira”, que ajudaram a pintar o cenário e personagens que compõem o quadro estudado. Neste capítulo descrevo o ambiente musical que influenciou os músicos que acabaram adotando o Reggae como ritmo preferencial, mostrando o impacto na consciência individual e coletiva desses indivíduos.

A última parte conta “O Enredo do Reggae na Terra do Samba”. Nos últimos capítulos da dissertação fiz uma descrição das trajetórias dos regueiros de Cachoeira, deixando que suas “vozes” aparecessem através de trechos das entrevistas. Nesta pesquisa totalizamos sete entrevistas entre 2007 e 2008 na Bahia e em São Paulo, a maioria nas cidades de Salvador e São Félix. As entrevistas foram realizadas com os precursores do movimento na cidade estudada, músicos reconhecidos pela grande mídia na Bahia e alguns reconhecidos nacionalmente. Nessa parte, faço uma análise da produção em torno do Reggae de Cachoeira, bem como uma descrição do público observado durante a pesquisa de campo. O capítulo final aborda a importância do componente religioso cristão no Reggae dos cachoeiranos.

É importante frisar que a metodologia desta pesquisa inclui uma etnografia que serviu de base para algumas questões tratadas no texto a seguir. A pesquisa de campo, com observação participante em diversos shows e cultos em igrejas, possibilitou uma análise do público que consome a produção desses artistas, bem como a maneira como esse público percebe e recebe o discurso embutido nas letras das músicas. A discografia reunida foi exaustivamente analisada, tendo como foco o que há de comum nas letras e músicas destes artistas. O cruzamento dessas fontes facilitou a reconstituição dos fatos e a análise do discurso dos personagens entrevistados.

PARTE I

A MÚSICA DO ATLÂNTICO NEGRO

No capítulo a seguir será discutido o papel da música no processo de construção de identidades, na América Negra, tentando criar uma conexão com o caso que estudo. A partir de uma literatura pertinente são tratadas questões sobre cultura e identidade, associadas ao fenômeno da globalização e da influência que a música exerceu nesse contexto em toda a América. Examinar a importância dos movimentos da musicalidade, e de como esses estiveram ligados a movimentos sociais de contingentes diversos é o objetivo central deste capítulo. No capítulo 2 busco trazer essa discussão para o contexto da Bahia, onde a partir da década de 70, um processo de reafirmação possibilitou uma conexão entre música e movimentos sociais. O terceiro capítulo retoma a trajetória do Reggae, desde a sua origem na Jamaica até a sua expansão para o mundo.

1. Música, Identidade e Etnicidade na América Negra

*“Mr. Stevie Wonderful, a onda é você
Cantando um Rock, um Reggae, um Rhythm’n’Blues
Ainda que os altos falantes da África do Sul
Não sintam as emoções da nossa alma blues, alma blues...”
(Gueto, Nengo Vieira & Carlito Profeta)*

Na atualidade, a complexidade das trocas simbólicas geradas pelo processo de globalização tem colocado em cheque as formas tradicionais de temporização e espaço nas relações sociais. A aceleração e o crescimento do fluxo dessas trocas em todo mundo levaram a sociedade a tal grau de complexidade que só é possível tratar de contextos locais e globais se for levada em conta o fenômeno da desterritorialização. Paul Gilroy assinala que os estados-nações foram eclipsados por uma nova economia do poder que atribui à cidadania nacional e às fronteiras nacionais um novo significado (GILROY, 2001, p. 90). Em termos como globalização está contida a idéia de uma internacionalização, que quase sempre foi colocada no pólo oposto do estado-nação.

Os estados nacionais, por sua vez, foram consolidados com base em um ideal de unidade de identificações culturais. No campo da etnicidade, Lívio Sansone (2004) diz que as identidades de hoje tendem a exibir um grau mais elevado de desterritorialização. Sansone argumenta que os grupos étnicos sempre viajaram, mas que hoje há mais oportunidades para a existência de etnicidades com laços relativamente frouxos com um grupo ou uma comunidade sociologicamente definidos – baseados num território específico, ou originários dele. Ele argumenta também que ao longo das últimas décadas, parece ter evoluído um mundo caracterizado pela diversidade cultural para uma nova situação, que se caracteriza pela diferença étnica dentro de um contexto de relativa homogeneização cultural.

Nesse sentido, o sociólogo Albert Melucci aponta que a modernização exerceu influência direta entre a posição ocupada dentro das relações produtivas e as culturas dos vários grupos sociais durante a fase do capitalismo industrial. Para ele, a multiplicação de contatos e o constante fluxo de mensagens destruíram a homogeneidade das culturas individuais, trazendo modelos culturais standardizados. Essas culturas no passado foram caracterizadas como “culturas de classe” e, paradoxalmente, nesses contextos, as classes subordinadas gozavam de certa autonomia, sendo capazes de desenvolver práticas e formas de comunicação qualitativamente diferentes daquelas da cultura dominante (MELUCCI, 1996: 367).

Contraditoriamente é neste cenário que emerge a heterogeneidade simbólica e sociocultural dos povos, permitindo que marquem posições diferentes frente ao etnocentrismo ocidental, por meio de inúmeras dinâmicas de identificação cultural que vieram conectar populações de diversas partes do planeta, formando novas redes de significações e fortalecendo, de algum modo, as singularidades nacionais. Tais redes tornaram ainda mais complexa a ambigüidade identitária, própria dos discursos de síntese. As diversas expressões de identidades negras na diáspora são prova disto, pois mostram que os séculos de escravidão e colonização não foram capazes de apagar o legado da civilização africana. Para uma análise do processo de (re)construção dessas identidades em toda a América deve se levar em conta os novos usos e sentidos simbólicos do termo “África”, dentro do contexto da globalização. Além disso, devemos levar em conta que o próprio conceito de globalização vem se tornando cada vez mais impreciso, uma vez que o modelo de centro-periferia vem se tornando bastante questionável.

Embora reconhecendo que a pós-modernidade continua extremamente desigual e que não tenha se constituído em uma nova era, “o modernismo nas ruas” que lhe é próprio, através da cultura de massas, constata Stuart Hall, representa grande “mudança no terreno da cultura rumo ao popular – rumo a práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas” (HALL, 2003: 337). Para ele as lutas em torno das diferenças produzem novos sujeitos e novas identidades na política e na cultura. Inauguram “um novo tipo de política cultural que vale não apenas para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento gay e de lésbicas.” (ib. idem, p. 338).

O campo da política foi ampliado pelo campo da cultura, inaugurando a pós-modernidade, quando novas identidades culturais surgem e impõem novos arranjos sociais. Renato da Silveira, em seu ensaio *Etnicidade*, destaca a “diversificação do movimento social” a partir da década de 70 – antes sindical e operário – propiciando “o surgimento de ideologias particulares, lutando por causas específicas” e destaca a “ascensão da cultura e da ‘etnia’ como estimuladoras de mobilização política e agregadoras de novas lideranças”. Segundo ele, naquele momento, “o grande movimento social globalizado havia colocado na ordem do dia a questão da ‘etnicidade’ e da cultura tradicional” (SILVEIRA, 2005, p.38).

Para Stuart Hall as manifestações contraculturais dos anos 60 foram um marco do descentramento pós-moderno. Para ele “houve um alargamento do campo das identidades e uma proliferação de novas posições-de-identidade, juntamente com um aumento de polarização entre elas” (HALL, 2002, p. 84). Hall identifica a “emergência de novas identidades”, de uma nova postura política, agora centrada nas diferenças e na consolidação de novos movimentos sociais afinados através da identidade social de seus militantes (ib. idem, p.21) e pontua a abertura “para a contestação política de arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.” (ib. idem, p.45).

Nos anos 60 e 70, boa parte do Ocidente vivencia a contracultura, que acaba por influenciar não só a cultura, mas a política, dando origem a “novas identidades” na contemporaneidade. A onda da contracultura trouxe para a política questões de gênero, de raça, e questões individuais, que transcenderam as questões de classe. Foi nessa época que a indústria cultural se consolidou, através da televisão, dos discos e do rádio

fazendo com que essa geração se comunicasse e se expressasse, sem barreira de línguas. Não por acaso a música foi peça-chave nesse jogo, em todo o mundo. Através dela a juventude experimentou uma nova consciência e rompeu com diferenças de classe e cor.

E a Bahia não ficou de fora desse processo. A formação de algumas de suas identidades pós-modernas está associada a este momento, pois sua recente “reafricanização”¹ é um desses casos. O contexto mundial era favorável e os tempos eram de consolidação de uma classe média e de uma elite operária na região metropolitana de Salvador. A inserção da Bahia na evolução da economia nacional, via Petrobras, rodovia Rio-Bahia e Centro Industrial de Aratu, trouxe para a classe média a estabilidade para consumir e repensar o seu papel na sociedade. Coincidia também que aquele era o momento de independência das ex-colônias portuguesas na África.

Assim, em meados de 70 e década de 80, a juventude baiana produziu uma resposta à *planetarização* promovida pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pela internacionalização da indústria cultural, em um momento de quebra de fronteiras entre “alta cultura” e “cultura de massa”. Em grande medida assimilando as inquietações de jovens americanos e europeus, estimulados pela contracultura, que termina por provocar nos jovens baianos o interesse pela cultura afro-brasileira, produzindo internamente uma releitura do movimento *Black Power*. E, sobretudo, construindo uma nova atitude do negro baiano diante de sua cor e do seu jeito de ser.

Esta produção cultural foi, portanto, um processo de tradução entre mundos, linguagens e estéticas, que aponta para a “reinvenção da África” como elemento poderoso e subversivo. A África foi reinventada na Bahia, não sendo mais a do presente, nem a do passado, mas uma África mítica, uma metáfora. Para Bacelar (1989) a década de 70 apresentou uma conjuntura que possibilitou o desenvolvimento desse sentido da negritude na juventude baiana. Dentre os fatores determinantes que propiciaram esse quadro estão: o momento político brasileiro, o surgimento da contracultura, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a disseminação da música popular massiva através dos discos, do rádio e televisão, e ainda, a ascensão educacional do negro e sua mobilidade social.

¹Em “Carnaval Ijexá”(1981) o antropólogo Antonio Risério examina o processo de "reafricanização" da juventude da Bahia, mostrando as influências que sobre ela exerceram os movimentos "black" dos Estados Unidos, descrevendo a ação catalisadora da chamada música "soul", que conquistou a juventude negra brasileira, e o modo específico da reação baiana ao fenômeno, na passagem do "black-soul" ao "afrojexá".

É nesse contexto que surgem os grupos informais, a despeito dos blocos afros, que foram delineando uma nova estética no Carnaval baiano. Um olhar retrospectivo aqui mostra que a estética musical das organizações carnavalescas é o resultado de mesclas formadas pelo candomblé, pelo samba e pelas referências internacionais chegadas dos EUA, África e Jamaica. É importante frisar a importância desse movimento e da sua natureza etnicizante, pois a disseminação da cultura negra permitiu a segmentos da população – que jamais haviam aparecido – o contato e conhecimento dessa cultura, abrindo passagem para a sua conscientização de natureza étnica (BACELAR, 1989: 96).

Destaco aqui o importante papel da música, que conseguiu romper a barreira das línguas com muito mais facilidade que qualquer outra forma de expressão, viabilizando a universalidade de uma “nova consciência”. Para Sansone (1997), os músicos, a indústria cultural e o consumo de música funcionam como repetidores do processo de globalização. Sansone diz que “enfocar aspectos da música de forma comparativa pode oferecer novas perspectivas para o estudo do intercâmbio ente globalização e etnicidade e pede uma revisão de muitas generalizações da sócio-antropologia sobre a cultura juvenil baseadas na situação dos países mais industrializados” (p. 221).

Assim, com referências jamaicanas, americanas e africanas, veiculadas pela mídia, e ao mesmo tempo, somando as informações locais, os blocos afros encabeçaram o movimento de negritude local, aliando as matrizes rítmicas ao discurso político. A música que embalou o primeiro desfile do Ilê Aiyê em 1975 resume a metamorfose entre o black e o afro, o Soul e o Ijexá, o Funk e o Afoxé que scandalizou parte dos foliões no carnaval daquele ano:

“Somo crioulo doido, sono bem legal, temo cabelo duro, sono black power”
(Trecho da canção “Que Bloco é Esse” de Paulinho Camafeu, 1975).

Sob as bênçãos de Mãe Hilda Jitolú, que realiza um ritual com banho de pipoca, o Ilê saiu pelas ruas da Liberdade afrontando parte da comunidade do próprio bairro para colocar o bloco na rua. Vovô, líder do Ilê, fala sobre isso:

“A matriz musical do bloco não é o funk-soul, mas nasce revestida pela mesma atitude dos blacks. (...) Pensamos em batizar o bloco de Black Power ou Mundo Negro. Só depois decidimos por uma referência africana.” (Vovô do Ilê em entrevista ao CORREIO DA BAHIA, 29/ 05/ 2007).

Sobre o primeiro desfile do Ilê o jornal A Tarde publicou reportagem controversa, com o título “Bloco Racista, Nota Destoante”:

“Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como ‘black power’ e ‘mundo negro’, o bloco Ilê Aiyê, apelidado de bloco do racismo, proporcionou um feio espetáculo nesse Carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação americana, revelando uma enorme falta de imaginação (...) os integrantes do Ilê Aiyê – todos de cor – chegaram até a gozação dos brancos e demais pessoas (...) não temos felizmente problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro” (A TARDE, 12/02/1975).

Em oposição ao texto do jornal, os clubes elitistas e um tempo depois, os blocos de carnaval, eram avessos à presença de negros. Sobre esse aspecto Vovô diz que:

“As pessoas viam o bloco assim no início porque não aceitavam a manifestação do negro e nós proclamamos o separatismo mesmo. Só saía negro e cantando ‘eu sou negão’. Isso foi um choque mesmo. Na década de 80 a polícia pegava, levava preso e do nada o negro desaparecia. Nós conseguimos resgatar um pouco disso de o negro ter mais espaço, de admitir que a Bahia era racista”(Vovô do Ilê em entrevista ao site Ibahia, 18/03/2009) .

Depois do primeiro desfile do Ilê, os blocos afros e afoxés² se multiplicaram. Mutuê, Filhos do Congo, Olodum, Malê Debalê, atualmente são mais de 80³. O “Filhos de Ghandi”, fundado em 1949, também ressurgiu em meados dos anos 70, sob a batuta de Gilberto Gil, que empresta sua imagem à frente do “tapete branco”. O afoxé Badauê, criação de Moa do Catendê, em 1979, traz um dos mais aclamados dançarinos das rodas de *black music*, Negrizu, antes “Rei do Brown” ou “Azulão”.

² O afoxé “Embaixada da África” foi a primeira manifestação negra a desfilar pelas ruas da Bahia, em 1885. No ano seguinte, surgiu o afoxé “Pândegos da África”.

³ A Secretaria de Cultura do Estado da Bahia através do Programa Ouro Negro cadastrou mais de 80 entidades que se declararam como blocos afro. Para saber mais, consulte o *Catálogo Ouro Negro*, editado pela SECULT (2009).

“De rei do black soul a anjo barroco e exu”, titula matéria do jornal A Tarde, no princípio da década de 90. ‘Pusemos azeite de dendê no *black*’, diverte-se Negrizu, vencedor do concurso Moço Lindo Badauê, em 1981.” (CORREIO DA BAHIA, 29/05/2007).

Para o pesquisador e etnógrafo Osmundo Pinho (2005) essa juventude negra reinventou uma visualidade e corporalidade a partir de releituras da cultura *Soul* norte-americana. Ele define a reafricanização como um:

(...) marco, aberto e policêntrico, de referência dessas lutas políticas pela representação em torno do negro, do corpo negro e da atualização local de padrões mundiais de reconfiguração identitária afrodescendente. Essa reafricanização pode ser considerada como uma máquina de guerra que institui seu próprio teatro de operações discursivas e sociais (PINHO, 2005. p.128).

A música, uma das mais evidenciadas manifestações da cultura popular, tem desempenhado uma importante função no processo de construção de identidades na sociedade moderna. Não por acaso, o papel que a mesma desempenha nesse processo tem sido sempre destacado. A produção musical reafirma sentimentos de pertencimento e diferenciação, colocando em jogo a elaboração de uma identidade multicultural. Sobre esse aspecto, Pinho diz que:

“(...) no contexto do processo referido como reafricanização, a juventude negra de Salvador em busca de afirmação cultural e modernidade entrou em conexão com a onda mundial da música negra norte-americana. James Brown e a música funk tornaram-se, a partir dos anos 1970, mais um dos elementos da cultura negra baiana, com uma diferença: agora esta também poderia se reconhecer como internacional, falante de inglês, jovem, corporal, articulada na relação com os bens de consumo e com a mídia. A música negra norte-americana compôs a trama dos contra-discursos diaspóricos discutida por Paul Gilroy em *The Black Atlantic*. Em Salvador, esses discursos caíram em solo umedecido pelas tradições locais de interação entre brancos e negros e pelas formas tradicionais de resistência africana na cidade” (PINHO, 2005. p. 131).

O sociólogo inglês Paul Gilroy (2001) divulgou o termo “Black Atlantic” que hoje é mais empregado por quem tenta refletir sobre a dinâmica cultural dessa diáspora. O *Atlântico Negro* não é apenas um novo rótulo para um fenômeno antigo, é também

uma nova maneira de entendê-lo. Até recentemente, a maioria dos estudos sobre "tradições negras" era prisioneira da idéia de "raízes". Os pesquisadores tentavam encontrar no continente americano, e onde mais comunidades negras se estabelecessem, as "sobrevivências" de costumes de povos africanos, que seriam julgadas autênticas ou não a partir do grau de fidelidade com que a "origem" era preservada, com a sua raiz. O conceito "Black Atlantic" deixa de lado a procura dessa "raiz original" e navega no fluxo e refluxo intercontinental.

Na verdade, desde que o primeiro navio negreiro saiu da África, o "Black Atlantic" vem se formando. O antropólogo J. Lorand Matory (1999), mostrou em estudos conduzidos nas costas ocidentais e orientais do Atlântico, como é complicado falar de iorubás ou de jejes antes da escravidão. A moderna identidade iorubá, por exemplo, não foi inventada em um local preciso da Nigéria, mas no trânsito entre Lagos e Salvador, entre Ifé e Havana (MATORY, 1999: 60). Os ex-escravos que depois da libertação voltaram da América para a África e os outros proto-iorubás que atravessaram o oceano várias vezes, foram fundamentais para a criação das identidades étnicas que são forças políticas e culturais na África de hoje. Assim como não é mais possível dizer se determinada música, da maneira como ela é atualmente tocada na África, foi inventada no continente "negro" ou na América.

Para Paul Gilroy⁴, a música e as práticas culturais e sociais de origem africana na diáspora negra são portadoras de um mundo melhor e de uma crítica selvagem ao capitalismo e ao Ocidente (GILROY, 1987:39). Neste contexto, a música negra seria uma das expressões mais importantes para determinadas populações; e mais, em algumas situações bem delimitadas, a expressão adequada ao nível sócio-cultural e às características de algumas comunidades no seu esforço de reconstrução identitária.

Na opinião de Stuart Hall a relação entre as culturas e suas diásporas não pode ser adequadamente concebida em termos de origem e cópia, ou de fonte primária e reflexo pálido. Com Hall argumento que a proliferação e a disseminação das novas formas musicais híbridas e sincréticas não devem mais ser apreendidas pelo modelo centro/periferia ou baseadas simplesmente em uma noção nostálgica e exótica. A história da produção da cultura e de novas músicas tem de ser compreendidas como a relação entre uma diáspora e outra – é claro, aproveitando-se de materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas (HALL, 2003: 31).

⁴GILROY, Paul. *There aren't no black in the Union Jack: the cultural politics of race and nation*. Londres: Hutchinson, 1987.

Segundo Hall, a produção diaspórica obedece a seguinte lógica: transplante – sincretização – diasporização. Ele chama a atenção para alguns aspectos que caracterizam essa lógica, tais como: ausência das idéias de origem, raízes e nação; desconstrução da dicotomia centro-periferia; hiperfragmentação de elementos e diversidade de estilos (HALL, 2003:41).

As tradições inventadas de expressão musical são muito importantes no estudo dos negros na diáspora e da modernidade porque elas têm ajudado a entender, através de experiências específicas, a crise da modernidade e dos valores modernos, e, mais especificamente, questões ligadas à problemática da identidade. Para citar exemplo de um pesquisador brasileiro, temos o antropólogo Hermano Vianna, que compõe um quadro sobre musicalidade e identidade, onde o Atlântico é uma grande rede, com ritmos e identidades conectadas. Tendo a música popular como um dos principais eixos do debate cultural no Brasil, ele delineia um cenário que permite a elaboração e a ressignificação de discursos sobre a identidade nacional.

Vianna (1995) enfatiza os intercursos étnicos e as negociações transculturais entre diversos atores sociais na elevação do samba como símbolo nacional. É dele a citação abaixo:

A invenção do Samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização (VIANNA, 1995: p.151).

Hermano Vianna identifica traços da cultura negra naquilo que existe de mais contemporâneo no cenário musical – a música eletrônica – mencionando que o *Jungle*, um estilo musical britânico, “que contaminou todo o pop mundial”, “é uma criação negra, inventada a partir da releitura que DJs negros, muitos de origem caribenha, fizeram do Hip Hop, que na Inglaterra se encontrou mais uma vez com o Reggae, e se

hibridizou com o *House* e com o *Tecno* (todos estilos "negros"), produzindo uma sonoridade nunca ouvida em nenhum outro lugar do mundo” (VIANNA, 1999, p. 01).

Inspirada na idéia do *Black Atlantic* de Paul Gilroy (2001), a antropóloga baiana Goli Guerreiro fala de uma “rede atlântica”, para tentar dar conta de um processo de trocas culturais. Guerreiro inspira-se também em textos de intelectuais como Stuart Hall e Hermano Vianna para desenvolver sua discussão acerca das conexões que se desenvolvem no mundo atlântico. Segundo ela:

“A rede atlântica é promissora como unidade de análise na medida em que aponta para uma perspectiva transnacional, transétnica e intercultural. (...). A amplitude dessa rede nos permite explorar diversos campos artísticos. Há uma produção atlântica no cinema, no teatro, na literatura, etc. Há um vastíssimo acervo a ser investigado” (GUERREIRO, 2006, p. 5).

A expressão “rede atlântica” remete a um contexto transnacional, um espaço híbrido, onde há negociação e conflito. O espaço atlântico engloba o local e o global, permitindo uma visão geral e, ao mesmo tempo, detalhada do processo de produção cultural aí engendrado. Segundo a pesquisadora este espaço permite compreender melhor a configuração contemporânea do mundo ocidental, assim como os elementos que constituem a produção cultural que é gerada nesta rede. A pesquisa desenvolvida pela antropóloga teve como de partida um estudo realizado sobre o meio musical de Salvador, mais especificamente sobre a invenção do Samba Reggae. O referido estudo perseguiu pistas que acabaram por desenhar a imagem da rede atlântica, tendo o Samba Reggae como exemplo de produção cultural híbrida. Segundo Guerreiro:

“Além das recriações estéticas que deram origem ao samba popular urbano, elemento básico do Samba Reggae, a segunda pista são as referências internacionais, que vêm dos Estados Unidos, da África e da Jamaica e se somam às informações produzidas em Salvador. Esse processo que está na base da invenção do ritmo, representa a formação de uma ‘negritude’ (...)” (GUERREIRO, 2000, p. 65).

A pesquisadora faz importantes considerações em sua pesquisa sobre o Samba Reggae, ritmo que serviu de base para outras diversas sonoridades na atual produção

musical da Bahia⁵. À exemplo de outros movimentos da musicalidade a invenção do Samba Reggae foi além do desenvolvimento artístico local, pois trouxe uma série de ações sociais para bairros como o Curuzú e o Pelourinho, criando uma verdadeira “Revolução dos Tambores”⁶. Um dos personagens principais dessa trama, o percussionista Neguinho do Samba, integrou o Olodum durante 11 anos, pertenceu a escolas de samba, ao bloco de índio Apaches do Tororó e ao Ilê Aiyê. Para o mestre da percussão, Neguinho do Samba:

“A Bahia inicialmente não tinha um ritmo. Fazia um som tipo escola de samba. De repente nós conseguimos fazer um ‘barulho’ com a cara da nossa terra, que é o Samba Reggae. Depois da Bossa Nova e da Tropicália, só existiu o Samba Reggae de novidade” (CATÁLOGO OURO NEGRO, 2009, p. 18).

O ritmo criado na Bahia caiu na “rede atlântica” e despertou o interesse de astros internacionais, como o jamaicano Jimmy Cliff e o americano Michael Jackson, que uniram suas canções às batidas do Olodum. Outro astro da música internacional que gravou com o Olodum foi Paul Simon, que acabou levando o grupo pra uma apresentação com ele no Central Park em Nova Iorque, em 1990. Simon também gravou um vídeo-clipe com o Olodum no Pelourinho, cantando a faixa “Obvious Child”. A hibridação, a mistura e as trocas (inter e transculturais) constituíram-se em práticas das populações transplantadas. Uma marca baiana, presente na capoeira, no Samba, no acarajé e principalmente nos candomblés. Todos, ícones nacionais, mas naturalmente não há como sustentar nisso uma “pureza estrutural”. Não há condições para propor um projeto essencialista, nuclearizador de uma identidade cultural, que não seja fruto de constantes reconfigurações. O ritmo atual não permite separar negociação de acomodação quando a questão gira em torno de interesses econômicos, políticos e religiosos. Todos os dias a ordem do dia é reinterpretar singularidades simbólicas e existenciais (SODRÉ, 1999, p. 167), desenvolvendo estratégias que possam alterar o equilíbrio, deslocando o poder.

A “modernidade líquida” como afirma Zygmunt Bauman (2005), coloca a identidade em um processo de transformação que provoca fenômenos como a crise do multiculturalismo. Bauman fala de identidades líquidas, e diz que em “um ambiente de

⁵ GUERREIRO. Goli. *A Trama dos Tambores: a música Afro-Pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

⁶ A pesquisadora sueca Ellen Stokland realizou um estudo sobre as estratégias de comunicação do Olodum chamado *The Revolt of Drums*(2004).

vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da *ambivalência*. (...) estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo dos seus debates existenciais” (p. 38).

Para Lívio Sansone (2004), as identidades nas sociedades modernas, antes que unificadas, substancializadas, são fluidas, múltiplas, consoante o capital social e cultural acumulado pelos indivíduos. O autor afirma que alguns aspectos da globalização, “em vez de criarem a homogeneidade, acabam sendo úteis para a criação de variedades locais da cultura negra jovem” (p. 208).

O processo de abertura Ocidental à contracultura de diáspora, ocorrido após o surgimento do movimento *Black Power* durante a Guerra Fria, causou em toda a América uma espécie de agitação cultural. Na América do Norte o *Manifesto Negro* de James Forman, de 1969 (não editado no Brasil), exigia uma indenização pela escravidão e defendia a instalação do “Poder Negro”. Parte do Movimento Negro da América assumiu esta postura, num esforço de reconstrução de sua identidade e adequação material. O Manifesto de Forman, sem dúvida alguma, trouxe um avanço sócio-cultural substancial para os negros. Segundo Jeferson Bacelar o avanço atingido pelos negros norte-americanos entre 1950 e 1980, do ponto de vista dos direitos políticos, e sua participação sem precedentes no crescimento econômico do país, são inegavelmente um corolário das duas tendências de ação. Para ele, sem o equilíbrio dos integracionistas e sem a radicalidade do nacionalismo negro, jamais teria sido modificada a questão racial na sociedade americana (BACELAR, A Tarde, 08/05/1999).

A busca da africanidade marcou por um longo período os conflitos étnicos, políticos e culturais, fortalecidos com a experiência da conquista da independência dos países africanos. A diáspora africana pelo hemisfério ocidental da lugar à história de futuras dispersões, tanto econômicas quanto políticas, pela Europa e pela América do Norte. Estas jornadas secundárias também estão associadas à violência e são um novo nível da disjunção diáspórica, e não apenas reviravoltas ou impasses.

Para Paul Gilroy os mecanismos culturais e políticos não podem ser compreendidos sem que se atente para o tempo da migração forçada e para o ritmo quebrado no qual artistas e ativistas deixem regimes ditatoriais para trás e encontrem asilo político em outro lugar. Para ele a história da música jamaicana, cubana e brasileira no século XX pode ser facilmente construída através destas linhas cosmo-políticas (GILROY, 2001, p. 21).

No Brasil, a cordialidade construída pelo mito da democracia racial, passa a dar lugar a adoção de traços polêmicos. Nesse sentido, o Reggae propiciou que artistas como Bob Marley e Jimmy Cliff passassem a influenciar profundamente os movimentos de revitalização da música afro-baiana e a música popular afro-maranhense. Os afoxés e blocos afros da Bahia podem ser considerados importantes nesse período, tanto quanto as festas de Reggae em São Luís do Maranhão⁷. Tais manifestações representavam uma possibilidade de mobilização política e uma tomada de consciência da juventude negra brasileira. Durante toda a década de 80 o Reggae aparece no repertório da música baiana nas letras de compositores como Jorge Alfredo, Chico Evangelista, Moraes Moreira, Bêu Machado e Antonio Risério.

Mapeando a interação dessa rede, Risério (1981), tratando mais propriamente do campo estético cultural, destaca três movimentos marcantes para a juventude negro-mestiça: a onda “black” surgida com a Soul Music, que o Rio de Janeiro se encarregou de irradiar para todo o país; a projeção internacional do Reggae jamaicano e sua influência resplandecente entre os brasileiros; o renascimento dos afoxés e o nascimento dos blocos carnavalescos “afros” da Bahia (referência básica da “negritude” brasileira), com o conseqüente reflorescimento de uma forma musical africana – o Ijexá. Para ele, tanto na Soul Music quanto no Reggae e no Ijexá pode-se encontrar o compacto “trinômio homogêneo” que constitui a mônada e medula da musicalidade negroafricana: canto/ ritmo/ dança (RISÉRIO, 1981, p. 279).

Na década de 70, com o aparecimento da Soul Music, a estética negra passa a ocupar um lugar central no cenário musical jovem em todo o mundo. Embalados pelo som de Ike e Tina Turner, James Brown e Stevie Wonder, os jovens negros norte-americanos adotam um novo *black american way*. O documentário “Wattstax” (1973) mostra a influência decisiva que a música teve nesse novo jeito de ser do negro nos Estados Unidos. As letras das músicas traziam à tona o cotidiano dos guetos metropolitanos e das lutas pelos direitos civis. No Brasil a Soul Music chega a partir do Rio de Janeiro, onde eclodiu o movimento “black-jovem”:

⁷Para Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995), o Reggae constitui-se como instrumento importante de mobilização de negros urbanos que não estão presos às tradições africanas. Também reflete uma capacidade de se apropriar de informações veiculadas pela indústria cultural, como músicas, danças, formas de comportamento, para organizar o lazer da negritude na sociedade moderna.

“Do Rio, o “black-jovem” ganhou o Brasil dos “chics-shows” da moçada paulista aos jovens dos bairros proletários em Salvador, adquirindo características próprias em cada região cultural do país. O resultado mais positivo e culturalmente fecundo do movimento “black-jovem” esteve no fato da identificação do preto brasileiro com o preto norte-americano ter se dado principalmente no terreno da “negritude”. Com o “black-jovem”, o negro brasileiro ficou mais negro, acabando por se voltar para a cultura negra brasileira.” (RISÉRIO, 1982, p. 280).

O Rio de Janeiro acabou gestando o embrião da explosão *black* no Brasil, já que foi lá que chegaram os primeiros discos de forma quase clandestina. Em entrevista ao Correio da Bahia, Asfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó, um dos responsáveis pelo chamado movimento “Black Rio” conta como se dava a “exportação” das mercadorias:

“Era tudo acertado com as tripulações dos aviões. Através dos pilotos e aeromoças comprávamos os discos e também os perfumes Lunkcaster, o mais usado entre os blacks. Durante as festas também projetávamos nas paredes as imagens dos líderes negros americanos.” (Dom Filó, entrevista ao CORREIO DA BAHIA, 29/05/2007).

A conexão de pessoas como Dom Filó com alguns amigos na Bahia fez com que alguns LPs chegassem a Salvador. As equipes de som, como a “Soul Grand Prix”, divulgaram a música que se transformou numa febre nacional. Assim o movimento que se iniciou no Rio acabou fortalecendo as relações afro-baianas, possibilitando a constituição de novas formas de lazer, de produção e consumo da juventude.

2. A Onda *Black* na Bahia

Em 1977 os amplificadores das “equipes” chegam à Bahia e agitam os grandes bailes de Salvador, em salões que facilitam a criatividade corporal. É aí que a febre *black* submete a própria arquitetura das residências populares de Salvador. O dançarino Jorge Watutsi menciona o fato em depoimento a Antônio Risério:

“As casas que foram construídas nessa época, lá no Curuzu, têm uma coisa muito curiosa: os quartos, a cozinha, todos os cômodos eram pequenos, mínimos, mas as salas eram enormes, por causa dos bailes.” (RISÉRIO, 1981. p. 32).

Como os salões facilitavam a criatividade corporal, em pouco tempo as pequenas festas, realizadas em residência, perderam a força. Concederam espaço a grandes celebrações embaladas por diversificado aparato tecnológico. Foi nesse contexto surgiu o “Black Bahia”, hospedado no Esporte Clube Periperi em 1979, simbolizando o auge do movimento *black* em Salvador. Feito aos moldes dos bailes estadunidenses, sobreviveu com o mesmo nome até os anos 2000, já descaracterizado pelas outras expressões musicais. É o último grande espaço a abrir as portas para aqueles sujeitos de roupas coloridas e cabelos ouriçados. Antes disso, como já mencionado, em 77, o Clube dos Comerciários acolheu o primeiro grande baile *black* de Salvador. Na ocasião a equipe de som carioca, “Soul Machine”, apresentou ao público local uma parafernália ensurdecadora. Coutinho, responsável pela contratação da equipe conta a impressão que o público teve:

“O pessoal ficou impressionado com o número de caixas de som. Fizemos um verdadeiro paredão sonoro.” (Raimundo Coutinho Sobrinho/ DJ Tatá, entrevista ao CORREIO DA BAHIA, 29/05/2007).

Nesse mesmo baile, o dançarino do grupo carioca, Nelson Triunfo, apresentou ao público local passos originais de uma dança desconhecida, atraindo olhares estupefatos pela cabeleira que não aparava desde 1972. A simples presença de figura tão respeitada em salões baianos excita ainda mais o movimento *Black Power*:

“As pessoas pediam para eu mostrar se tinha rodinhas debaixo dos meus sapatos. Tudo por causa do passo de dança batizado de moon-walk, que você escorrega o pé como se tivesse dançando na lua. A coisa estava engatinhando

por aqui quando fizemos tudo. Foi a primeira festa com toca-discos de qualidade e equipamentos acústicos de última geração.” (Nelson Triunfo, entrevista ao CORREIO DA BAHIA, 29/05/2007).

Após o baile a equipe de DJs, dançarinos, iluminadores e eletricitas obtêm destaque da própria mídia local, antes avessa ao movimento. Nelson Triunfo e o líder da “Soul Machine”, Tadeu da Silva, ganharam participação especial no programa local do *Big Ben*, da TV Itapoan. Quando o grupo retornou para o Rio, Raimundo Coutinho assumiu o posto de responsável pelas festas, tendo montado equipe de som própria. Chegou a ir para São Paulo buscar referências, pesquisar novos ritmos e bandas.

Nesse mesmo período começou a circular pela juventude brasileira um moderno ritmo africano, produto da síntese do *R&B*, da Soul Music e de outros ritmos da Jamaica, como o Mento. Nascido nos guetos de Kingston, o Reggae universalizou os dramas e esperanças do povo negro, sintetizado nas letras de caráter de protesto e espiritual. A origem do ritmo não pode ser vista separada dos processos de urbanização e industrialização ocorridos na Jamaica a partir da década de 50. Tanto a industrialização quanto a urbanização forma responsáveis por um duplo fluxo migratório, algo que foi crucial para a projeção mundial do Reggae.

O intenso êxodo rural e o alto índice de desemprego na cidade de Kingston fizeram com que os jovens migrantes se concentrassem em guetos, sobretudo em Trench Town, onde surgiram os “Rude Boys”. O filme “Rockers: Its’s Dangerous” (1977), estrelado por músicos jamaicanos como Burning Spear e Gregory Isaacs, traz a atmosfera e o cenário em que os “Rude Boys” agiam na cidade de Kingston. É nesse contexto que o Reggae aparece como uma criação estética nascida da necessidade de responder às novas realidades sociais de uma vida urbana que se desenrolava nas condições miseráveis e desumanas dos guetos (BARROW, 1993, p.15). Todos estes acontecimentos contribuíram também para que uma nova religião fosse adotada, o Rastafarianismo.

É importante ressaltar que nesse contexto houve um processo migratório para o exterior, principalmente para os EUA e para a Inglaterra. Bob Marley foi um dos imigrantes que assistiu de perto nos EUA os conflitos causados pela luta dos direitos civis. Guiado por Martin Luther King e outros líderes, o movimento pelos direitos civis tornou-se a mais bem sucedida aplicação da desobediência civil da história norte-americana. Assim, o Reggae terminou ganhando o mundo e se popularizou entre

estrelas do rock como Eric Clapton e Mick Jagger. Bob Marley tornou-se o primeiro astro internacional do terceiro mundo, o que se constitui em um passo importante para a superação do complexo de inferioridade cultural dos terceiromundistas. No Brasil, a princípio, a juventude se identificou com o Reggae e com a estética jamaicana, que foi adotada através das tranças “dreadlocks”:

“Tranças jamaicanas – dreadlocks – foram adotadas; rostos de Marley e Tosh enfeitaram blusas e camisetas pelo país afora; “kaya” e “ganja”; denominações jamaicanas para a maconha consumida ritualmente pelos rastas, viraram gírias entre os curtidores locais da *cannabis*.” (RISÉRIO, 192, p. 283).

A música foi, sem dúvida alguma, um elemento de identificação entre as duas culturas, a jamaicana e a brasileira. O Reggae se constitui assim como uma “ponte simbólica” ligando povos distintos e distanciados geograficamente. O antropólogo Antonio Godi sugere que as afinidades de longa-distância podem ser explicadas pelo fato de ambos movimentos terem nascido de condições política, cultural e histórica similares. As discussões sobre globalização cultural contemporânea e o fenômeno de contatos de longa-distância e identificações podem ser discernidas no Reggae, onde questões relativas ao poder e dominação são consideradas em uma nova dimensão caracterizada pelo relacionamento entre conexões local e global (GODI, 2001, p. 213).

Além dos traços em comum entre as duas culturas, um outro ponto relevante a ser discutido é a contribuição do negro para a formação musical do Brasil. Os negros contribuíram fundamentalmente para criação e a evolução da música brasileira. A maioria das narrativas de viajantes estrangeiros do período colonial registra esta relação entre negros e música. As telas pintadas neste período trazem negros cantando, tocando e dançando. Durante sua estadia no Brasil (1816-1831) Jean-Batiste Debret registrou usos e costumes brasileiros dos primeiros anos do século XVIII, incluindo imagens de negros tocando instrumentos como o berimbau. A relevância desses registros está diretamente ligada ao fato de não termos registros fotográficos e tampouco fonográficos da época. Em 1826, Debret visitou a Bahia e descreveu o que ele viu:

“Vi, durante minha permanência, certo carnaval em que alguns negros mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos ao cumprimentar à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos

balcões: eram escoltados por alguns músicos, também de cor e igualmente fantasiados.” (DEBRET, 1978, p. 220).

Os relatos dos viajantes e cronistas trazem observações importantes sobre a cultura negra, principalmente no que se refere às expressões musicais. Contudo, há que problematizar essas traduções estrangeiras da cultura brasileira, limitadas inclusive por prestarem serviço a corte local. Outro ponto a ser realçado é que tais manifestações não eram bem vistas e aceitas pelo poder hegemônico em voga. João Reis fala que:

“O Conde da Ponte adotou uma série de medidas para fazer frente ao que considerava excessiva liberalidade dos senhores com seus escravos. (...). Foi estabelecido um toque de recolher para escravos circulando nas ruas sem passes assinados pelos senhores. Os batuques e danças, feitos de dia ou de noite, foram terminantemente proibidos.” (REIS, p. 104, 1990).

Adotando uma estratégia diferente do seu antecessor, o Conde dos Arcos apostava na tática de “dividir para dominar”:

“Ele acreditava que se deveria permitir aos africanos a prática de suas religiões, música e danças tradicionais, pois a livre expressão das tradições africanas, segundo ele, aprofundaria suas diferenças étnicas. (...) Além disso, escreveu ele, que os deixassem se ‘divertirem para esquecer durante algumas horas a sua triste condição.’ (REIS, p. 105, 1990).

O processo de aceitação das tradições africanas nunca foi algo permitido, mas sempre negociado, quase sempre conflituoso. Reis o entende como um campo de poder minado de significações, onde operavam escravos, senhores, autoridades militares, civis e eclesiásticas e o povo livre em geral (1996, p.3). No Brasil, como nas demais colônias, os negros foram apresentados às formas artísticas e culturais européias em voga e passaram a manejar com desenvoltura instrumentos, elementos e linguagens de uma outra cultura musical. Inevitavelmente, deram a sua contribuição injetando a musicalidade negroafricana nos códigos da música ocidental. Criaram novos gêneros musicais, novos modos de execução instrumental, introduziram novos instrumentos e formas de dança. Segundo Jocélio Teles dos Santos, desde o século XVIII há uma participação bastante expressiva dos negros em atividades culturais através das manifestações populares.

“A participação étnica era expressiva visto que ‘multidões de negros de um outro e de outro sexo’, das diversas nações africanas, falavam, dançavam e cantavam, ao som de atabaque, em ‘línguas diversas.’” (SANTOS, 1997, p. 17).

Assim, torna-se imprescindível examinar o elemento negro na cultura brasileira e sua contribuição para o surgimento de uma identidade étnico-nacional, visto que sob a influência do elemento negro foi designada toda espécie de alterações sócio-culturais. Esse quadro leva a crer que os negros brasileiros, depois de anos de dispersão cultural, conseguiram reconstruir sua fisionomia e perpetuar sua história através de estratégias de sobrevivência, evidenciadas principalmente na música e na dança. Nesse sentido, temos a música como um instrumento essencial de afirmação da identidade e contestação social, transcendendo barreiras e amenizando a desigualdade, muitas vezes de forma sutil.

Através das performances musicais as identidades são experimentadas de maneiras diferentes, nos gestos, expressões corporais, vestuário e vocabulário. Segundo Sansone (1997, p. 155), as tradições musicais, a cultura e o *habitus* em torno da música são permeáveis e receptivos aos sons, estilos e letras de outros lugares, mas também mostram aspectos tenazmente locais. A tradição musical popular de Salvador e do Recôncavo, e os discursos cultos e populares em torno da musicalidade baiana, representam o filtro pelo qual as influências “de fora” são percebidas, reinterpretadas e, eventualmente, absorvidas. Talvez por isso o Reggae tenha sido um ritmo bem absorvido pela cultura brasileira.

Tratando-se de uma música com um discurso político-existencial voltado para o negro, houve um fator importante para a adoção do ritmo no Brasil. O discurso ético e filosófico contra o *establishment* foi embutido de forma brilhante na melodia dessa música. O antropólogo José Jorge de Carvalho (1995) diz que o movimento Rasta e a revolução musical do Reggae são, com toda justiça, um desenvolvimento contemporâneo de uma longa luta de autodeterminação e dos anseios de liberdade dos negros jamaicanos, inspirados, sobretudo, nas lutas dos Maroons⁸ estabelecidos no século XVIII. Fundamentados neste discurso, os jamaicanos passaram a abandonar a marca de escravos coloniais e buscaram reconstruir suas identidades. Assim, a libertação simbólica veio através da música.

⁸Segundo Carvalho (1995, p. 32), a Jamaica é um dos países que registram números elevados de sublevações de escravos no Novo Mundo.

No final dos anos 70 o ritmo jamaicano começa a circular na Bahia, e no final da década surgem os primeiros trabalhos que tomam o Reggae como referência. Em Cachoeira, músicos como Nengo Vieira, Edson Gomes, Eddie Brown, Tintim Gomes e Geraldo Cristal passam a adotar o Reggae e a estética rasta como referenciais. As composições destes artistas trazem uma novidade em relação ao que se estava sendo produzido na Bahia até então, visto que passam a incorporar em suas letras um discurso político social. Já em 1988 a gravadora EMI lança o primeiro disco de Edson Gomes, intitulado “Reggae Resistência”, considerado um trabalho pioneiro no gênero em todo o Brasil.

Conhecido pelo grande público e alcançando um relativo sucesso comercial, tendo duas músicas do referido disco, veiculadas nas rádios locais, Edson Gomes passou a se apresentar em todo o Brasil e passou a ser considerado o maior representante do gênero, até meados dos anos 90, quando passam a despontar inúmeros grupos de Reggae em todo o país. Nessa década também os cachoeiranos Sine Calmon e Nengo Vieira, do extinto grupo *Remanescentes*, seguiram carreira solo. Assim, o Reggae na Bahia desponta como vetor disseminador da palavra do negro oprimido, que passa a contar a sua realidade através das letras de protesto e lamento. Para Nelson Maca essas:

“Vozes não-cordiais que denotam nitidamente a transgressão da fala que se instala no Brasil, fruto da imparcialidade racial de uma pátria mulata, oferecem uma imagem do negro oposta à integrada e sorridente.” (GONÇALVES, 1999, p. 04).

O desenvolvimento tecnológico possibilitou que elementos dessa contracultura alcançassem fronteiras inimagináveis. O Rap nasceu deste mesmo sentimento e percorreu um caminho semelhante ao do Reggae, subvertendo a ordem musical através dos *sound systems*. Os sistemas ambulantes de sonorização foram uma das soluções encontradas por negros em várias partes do mundo como forma de propagar a sua música-mensagem e de se divertirem em meio a uma cultura pré-estabelecida.

É importante citar que a migração e o desenvolvimento tecnológico permitiram que o Reggae⁹ se renovasse, dando origem a variadas vertentes, a despeito do Dub e do Dancehall. A produção musical jamaicana na Jamaica e fora dela, em países como

⁹No Brasil os sistemas de som são usados pelas culturas funkeira, regueira e brega em cidades como Rio de Janeiro, São Luís e Belém, onde também são conhecidos como *radiolas* e *aparelhagem*. A cultura *sound system* nos moldes jamaicanos é um fenômeno recente, mas crescente, em todo o Brasil.

Estados Unidos e Inglaterra, também deram origem a outros movimentos musicais como o Hip Hop. Em 50 anos de produção o Reggae conseguiu subverter a ordem e percorrer caminhos inimagináveis, se forem considerados que a Jamaica não passa de uma ilha do Caribe, com uma população de 2,7 milhões de habitantes, sendo 85% de descendentes de escravos (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2007).

O mais interessante de tudo é que muito do que existe na música popular hoje começou na Jamaica: as versões de Dub, os *re-mixes*, o Rap, e outros tantos efeitos eletrônicos. Nesse sentido, o Reggae é um traço da cultura cosmopolita, extrapolando os limites nacionais e se universalizando em sua expansão. Nele foram incorporados elementos da tradição negra e da cultura de massa global, traduzidos em um discurso de conteúdo político religioso. Apesar de ter um discurso específico em cada região, foi a partir do elemento negro que se “nacionalizou” o Reggae no Brasil. Foi através das reminiscências da transplantação violenta, da experiência da escravidão, do presente miserável, da violência policial e da discriminação racial que o negro brasileiro se identificou com este traço da contracultura da diáspora.

Para o jamaicano Stuart Hall as identidades sociais dos negros são estabelecidas por dois eixos: o da similaridade e o da continuidade, onde há uma busca de identidade originária africana, perdida pela diáspora e pela colonização; e o da diferença e ruptura, que faz as particularidades culturais das diversas comunidades negras. Nesse sentido, a música e a dança nada mais são, antes de tudo, meios de comunicação inventados e reinventados pelas populações pós-escravas, num esforço de reconstrução de uma identidade (HALL, 1996, pp. 68-74).

Gilroy considera que a música tem sido refinada e desenvolvida propiciando um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas. Segundo ele a música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem (GILROY, 2001, p. 209).

Autores como Homi Bhaba (1998) e Stuart Hall (1996, 2002 e 2003) adotaram o termo hibridização e buscaram nele uma abordagem crítica ao princípio colonial a pureza ou homogeneidade étnica. Eles criticam o nacionalismo cultural fundado no mito de pureza racial e abordam o hibridismo como a penetração mútua dos pólos renegados pelo discurso colonial: centro e periferia, oprimido e opressor, forças hegemônicas e

forças subversivas. Assim, o híbrido não seria um elemento, mas sim um processo resultante do encontro/intercâmbio da periferia com o centro e da periferia com as diferentes periferais. A partir deste encontro/intercâmbio surgem novas identidades produzidas por um processo de negociação cultural, onde há um “diálogo” entre tradição e modernidade.

Em contraponto à crítica de visão de cultura popular e tradição como algo que precisa ser preservado e mantido estático, Hall instiga a percepção de que “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada” (HALL, 2003, p. 337). E isso diz muito sobre possibilidades de transformação no contexto mundial atual. O processo dialético da cultura popular, em relação contínua com a cultura dominante é destacado pelo autor, como ponto a ser considerado nos estudos e compreendido nos processos históricos não como “culturas inteiramente isoladas ou paradigmaticamente fixadas”, mas como um processo dinâmico de reorganização e recriação permanente.

Inquirir sobre a lógica do mundo social exige dar conta da riqueza cromática produzida pelos atores que permanentemente estão negociando símbolos e representações reguladoras. Ainda que a ideologia dominante seja a da classe dominante, a hegemonia que lhe legitima pressupõe a existência do outro. É mais que isto, pois o exige como “peça do jogo”. O poder econômico e político exigem uma hegemonia no campo cultural, sobretudo, pois o tecido social resulta de um permanente jogo de forças, disputado simultaneamente em vários campos. Esse jogo empurra tudo que não provêm da classe dominante para uma periferia, que vem se tornando, cada dia, mais complexa e heterogênea. Mas é nessa periferia que os indivíduos estão mais dispostos e disponíveis para transformações, que dão origem a novas músicas e formas de expressão. E essa tem sido a verdadeira “arma” da periferia, a ferramenta de combate mais bem usada no embate contra o poder hegemônico.

3. O Caminho percorrido pelo Reggae

*“E nasceu lá na Jamaica, se expandiu pelo mundo
Mas o Deus Criador, Jah, mandou chamar Marley
Mas a gente que ficou não vai deixar morrer
A bela música, a bela música Reggae(...)”*
(Rastafary, Edson Gomes, 1988)

O Reggae, como diversos ritmos contemporâneos, nasceu da mistura de estilos musicais, da Jamaica e do mundo, sendo resultado de uma série de acontecimentos históricos e de influências, locais e globais. Os meios de comunicação e difusão cultural desempenharam um importante papel nesse processo, em especial os discos e o rádio. Através das ondas das rádios de Miami e Nova Orleans, muito populares no Caribe após a II Guerra Mundial, os jamaicanos tiveram acesso às novidades da indústria cultural norte-americana, e souberam transformar formas de cultura estrangeira em algo único e do seu próprio jeito, tornando o Reggae uma música transnacional e diversificada.

O sociólogo jamaicano Orlando Patterson considera o Reggae como uma das mais bem sucedidas criações do Terceiro Mundo, sendo o seu desenvolvimento uma prova da complexidade da interação cultural global (PATTERSON, 1994, p. 04). Uma das principais causas apontadas por Patterson para a manutenção dessa complexa rede foram, sem dúvida, as dispersões geográficas. Segundo ele, as migrações de jamaicanos para outros países, que acontecem desde o século XIX, possibilitaram a troca de várias culturas que eram reproduzidas localmente quando retornavam para a Jamaica. Para que se tenha uma dimensão disso, em 1880 cerca de 1.000 jamaicanos por mês migravam para países da América Central como Cuba e Panamá (CHANG E CHEN, 1998, p. 13).

Para Patterson a Jamaica sempre teve uma rica tradição musical, originada principalmente na música africana trazida pelos escravos, mas sendo também influenciada pelos europeus (ib. idem, p. 04). Ritmos que antecederam o Reggae, a despeito do Calypso – trazido de Trinidad e Tobago – e do Mento, eram produzidos através de instrumentos de origem européia, como o banjo e o violão. Segundo Chang e Chen, o Mento foi a música que dominou a Jamaica do final do século XIX até os anos de 1930, especialmente em áreas rurais, onde teve importância até os anos 50. Na primeira metade dos anos 50 aconteceu uma migração considerável da população do interior para as grandes cidades e o estilo, associado com as durezas da vida no campo,

não conseguiu manter seu lugar entre os jamaicanos. Mesmo assim, deixou uma contribuição importante para os jamaicanos, já que o crédito da primeira gravação jamaicana vai para um *medley* de canções de Mento¹⁰ cantado por Lord Fly (Bertie Lyons) e lançado pelo selo MRS (Motta's Recording Studio) em 1951 (ib. idem, p.14). Carlos Benedito da Silva afirma que o Mento demonstra o desenvolvimento musical na Jamaica a partir de ritmos estrangeiros:

“Influenciados pelo Calypso de Trinidad e Tobago e pela Rumba cubana, a diversidade foi ganhando forma e os jamaicanos começaram a desenvolver seu próprio ritmo, como o Mento (...). Paralelamente, nos Estados Unidos estava acontecendo à expansão do Rhythm and Blues (...). A juventude jamaicana captava o som produzido pelos “black” de Miami e New York (...). Começaram então a incrementar suas bandas com a introdução de solos de trompetes que mais tarde dariam origem ao som instrumental, dançante, alegre e agitado do Ska (...)” (SILVA, 2007, p. 96-97).

Na Jamaica, desde 1945, ritmos como o *R&B*, Swing, Bebop e Soul foram adotados da cultura popular americana e adaptados, fazendo com que esses elementos fossem usados para fins próprios. A batida do *R&B* – apresentada aos jamaicanos pelos americanos que formaram base na ilha durante a II Guerra - tornou-se uma importante influência para o Reggae, tendo correspondência com as palmas que acompanham as músicas nas igrejas e no Mento, todas com uma única origem: a música de *plantation* (GILROY, 2001, p. 162). Temos então a música jamaicana como uma invenção da tradição, que passa por transformações que incorporaram elementos de outras culturas, ligado à interesses de determinados grupos.

Em meados dos anos 50 o Jazz tornou-se musicalmente influente, principalmente em países com tradição musical africana¹¹, como é o caso da Jamaica. Os clubes de Jazz garantiram durante muito tempo a diversão na ilha, gerando também um bom negócio para os seus proprietários e músicos. Com o nascimento dos “sound systems”, a música e a dança migraram dos clubes para a rua, arrastando verdadeiras multidões. Como a grande maioria dos trabalhadores jamaicanos não tinha condições de comprar discos importados, passaram a freqüentar esses bailes.

¹⁰Segundo Braga e Carvalho (2008) a grande contribuição do Mento na Jamaica foi impulsionar a criação da indústria fonográfica na ilha, já que os primeiros discos lançados por lá foram desse estilo.

¹¹Segundo Hobsbawn não há dúvida de que, se não fosse por fatores políticos, o Jazz teria se espalhado ainda mais (1990, p. 82).

A história moderna da música jamaicana se inicia, com os “sound systems”, que surgiram de forma criativa para driblar a necessidade econômica. Ironicamente, o *business* gerado em torno dos “sounds” acabou por transformar a história social jamaicana. Durante anos os sistemas de som direcionaram os negócios gerados em torno das gravações na Jamaica. Isto porque para tornar um sistema de som lucrativo era necessário lançar sempre novas músicas. Assim a produção musical gravada *per capita* na Jamaica tornou-se mais extensa do que em qualquer outro país do mundo. Com o surgimento das companhias de manufatura e distribuição foram criadas oportunidades para os produtores individuais. Então qualquer um que tivesse dinheiro suficiente para ir a estúdio e fazer um disco para depois ter uma matriz e encomendar 500 discos para prensar podia começar um selo (BLACKWELL, 1993, p. 03).

Os jamaicanos conservaram sua individualidade e mantiveram uma sociedade organizada através da música, produzindo e consumindo uma cultura criada por eles. Para Orlando Patterson (ib. idem, p. 07), a Jamaica se constitui como um exemplo contrário da homogeneização da cultura no mundo e do modelo de dominação centro-periferia, pois mesmo sofrendo forte influência da cultura norte-americana conseguiu gerar novas formas musicais, que propiciaram maior escolha e estímulo à cultura local.

“The transmission of Reggae to the American center from the Jamaican periphery not only illustrates the complexity of global cultural interaction, but was a forerunner of a much more complex process that has now integrated parts of the United States with other countries as deeply or more deeply than those parts are integrated with other regions of America. This aspect of the globalization of culture, which has resulted in the development of regional cosmoeses, is entirely new. Indeed, it has emerged only over the past two decades or so, largely because it was dependent upon the revolution in cheap mass transportation” (PATTERSON, 1994, p. 07).

Além disso, a música popular jamaicana antecipou mudanças na sociedade. Precedendo a independência e afirmando valores culturais locais, numa época em que a Jamaica fervilhava de talentos musicais, surgiu o Ska, com uma batida marcada e dançante, que misturava elementos africanos com o *R&B* de Nova Orleans. O Ska levou os músicos de Jazz para as sessões de gravação em estúdios, trazendo para os discos excelentes solistas, como Don Drummond (The Skatalites).

Assim a “pirataria cultural” foi engrossando o “caldo” musical jamaicano, criando um denso corpo de trabalho que atuou com grande dinamicidade. A produção e o consumo dessas formas musicais não podem ser considerados sem que se leve em conta outros processos, como os de circulação e mutação. Entender os fluxos de migração que envolveram a sociedade jamaicana é uma das peças-chave para entender a diversidade musical do país. Desde o século XIX, quando a Jamaica ainda era uma colônia inglesa, começou a receber imigrantes chineses, que chegaram à ilha até mais ou menos a década de 40¹². Em 1946, um censo realizado na Jamaica contabilizou a segunda maior população chinesa do Caribe (a primeira estava em Cuba). De forma surpreendente os chineses se envolveram á fundo com a cultura local e tornaram-se relevantes para a cena musical da ilha. Ainda no início dos anos 50, Thomas Wong foi responsável pelo primeiro *sound system* jamaicano – apesar de Coxson reclamar o pioneirismo – que executava Blues e Soul, na época, preferência da maioria da população. Byron Lee, líder do “The Dragonaires”, ajudou a tornar o Ska – até então considerada música dos guetos jamaicanos – uma mania nacional e mais tarde internacional. Também foi incentivador do Carnaval jamaicano, sendo responsável pela popularização da Soca no país. Para os pesquisadores jamaicanos Chang e Chen:

"Byron Lee has been involved in all aspects of Jamaican music from its earliest days, as a band leader, promoter, producer, and studio owner. Though few deny his importance, many belittle him for turning the music into pap for uptown consumption. In his defence he has this to say: 'Nobody uptown knew what the music [ska] was all about, they couldn't relate to it. It can be said that we were responsible for moving the music from West Kingston into the upper- and middle-classes who could afford to buy records and support the music. Then radio picked up the music and it became the order of the day.' Lee is partly resented because he is of Chinese descent in a mostly black land and grew rich from a music he did nothing to help create while the true originators ended up poor." (CHANG E CHEN, 1998, p. 210).

¹²Para saber mais sobre a imigração chinesa na Jamaica ver TORTELLO, Rebecca. Out Of Many Cultures. The People Who Came. The Arrival Of The Chinese. <http://www.jamaicagleaner.com/pages/history/story0055.htm>.

A presença chinesa é abordada por vários artistas jamaicanos, como o cantor Yellowman, que em uma de suas músicas falava que queria pegar a filha do chinês. Já Prince Buster, em “Black Head China Man”¹³, caçoa do seu amigo Derrick Morgan, que copiou um solo de sax produzido por Lester Sterling e enviou para Leslie Kong:

*“You done stole my belongings and give to your China man
God in heaven knows, He knows that you are wrong
Are you a China man are you a black man?
It don’t need no eye glass to see that your skin is black
Do you prefer your China man to your fellow blackman?”*

Foi Leslie Kong, produtor chinês, dono do selo Beverly’s, que descobriu talentos como Jimmy Cliff e Bob Marley. Outro mito descoberto por Kong foi Desmond Dekker, que gravou o hit “Poor me Israelite”, primeiro *single* jamaicano a chegar no “Top Ten” no Reino Unido e Estados Unidos, em 1969. Vale lembrar também que Kong produziu o “The Jamaicans”, grupo de Rock Steady responsável pelo sucesso “Ba-Ba Boom” de 1966. Além de músicos e produtores, chineses tornaram-se ativos em todas as frentes musicais na Jamaica. Uma das melhores histórias da música jamaicana também foi escrita por dois jamaicano-chineses, os pesquisadores Kevin Chang e Wayne Chen, pela Temple University Press na Philadelphia em 1998.

Outro fluxo de migração importante para explicar a evolução da música jamaicana foi o êxodo de músicos para outros países. No início dos anos 60 houve a primeira fase da migração, para a Grã-Bretanha. Com o advento do *sound system*, as *big bands* foram sendo substituídas pelos DJs, o que levaram músicos jamaicanos, como Prince Buster, a migrarem para o Reino Unido, para tentarem a sorte por lá. Esses músicos passaram a se apresentar em clubes londrinos, onde surpreendentemente o Ska foi bem recebido pela juventude, tornando-se popular entre “punks” e “skinheads”. A aceitação do gênero na Inglaterra e Estados Unidos levaram à criação de subgêneros, como o Ska Punk. Já em meados da mesma década, houve a segunda fase da migração, dessa vez para os Estados Unidos. Durante esse período iniciou-se um importante processo de interação cultural, onde a periférica Jamaica consegue através de seus músicos, influenciar para sempre a história da música americana.

¹³Buster, Prince. The Original Golden Oldies. Volume 01, 1963.

Seletores jamaicanos introduziram em Nova Iorque o “toasting”¹⁴ um novo estilo de apresentar as músicas tocadas nas festas, uma espécie de “canto falado”¹⁵, que acabou influenciando o Rap. “Toasting”, “chatting” ou “deejaying” é o ato de falar ou de orar sobre um ritmo ou uma música, através do improviso ou de letras pré-escritas. Na Jamaica os “toasters” atuavam como autênticos mestres de cerimônia que comentavam, nas suas intervenções, assuntos como a violência das favelas de Kingston e a situação política da Ilha, sem deixar de falar, de temas mais prosaicos, como sexo e drogas. O Rimar rítmico dos *toasters* jamaicanos e os DJs acabaram por influenciar o desenvolvimento do Hip Hop americano, tanto que um dos pioneiros do movimento nos Estados Unidos foi o DJ jamaicano Kool Herc (PATTERSON, 1994, p.07). Nascido na Jamaica, ele imigrou em 1967 (aos 12 anos de idade) de Kingston para Nova Iorque, trazendo seu conhecimento sobre a cena *sound system* e o *toasting*. Em meados de 73 ele chamou a atenção como DJ no Bronx, á principio usando equipamento de som de seu pai, depois construiu seu equipamento (auto denominado de Herculords).

Em inúmeras “Block Parties”, festas que aconteciam em blocos abandonados no Bronx, como mostra o filme “Beat Street” (1984). Seguindo a cultura *sound system*, Kool Herc tocava Reggae e outros ritmos jamaicanos, além do Soul e do Funk, enquanto falava algumas frases para fazer as pessoas dançarem e dar-lhes boas vindas. Aos poucos Herc desenvolveu uma técnica revolucionária de girar os pratos dos toca-discos, com dois aparelhos tocando dois discos iguais, que originou o *Break Beat*, fundamento musical do Rap. Assim, os deslocamentos, voluntários ou não, acabaram provocando a troca de informações entre diversos continentes, gerando uma rede de comunicação em torno da música e dos movimentos de musicalidade da juventude. O desenvolvimento do Reggae, talvez mais do que qualquer outra forma musical ilustra a complexidade da interação cultural mundial. A Jamaica sempre teve uma rica tradição musical, originada principalmente da África Ocidental, mas também foi influenciada na sua lírica e linhas melódicas pelos britânicos. Para Paul Gilroy:

¹⁴A influência dos “toasters” jamaicanos chegou a Salvador décadas depois, sendo um fenômeno recente, com pouco mais de cinco anos.

¹⁵No Brasil existem mais de 60 tipos de canto falado, um deles é o Repente.

“A circulação e a mutação da música pelo Atlântico negro explode a estrutura dualista que coloca a África, a autenticidade, a pureza e a origem em crua oposição às Américas, à hibridez, à criouliização e ao desenraizamento” (GILROY, 2001, p. 371).

É importante frisar que essas trilhas sonoras deslocadas dos seus lugares de origem e das condições que as fizeram surgir, foram reelaboradas e passaram a ocupar espaços clandestinos, alimentando uma nova metafísica de negritude. Hermano Vianna considera a música afro-americana um circuito intercontinental de tradições, onde todos os ritmos e identidades estão conectados na grande rede atlântica. Para ele:

“A música afro-americana também não possui uma única raiz fincada em algum descampado subsaarino, mas criou uma malha de tradições interconectadas de tantas maneiras e com tantos curtos-circuitos internos, que faz com que qualquer ritmo seja simultaneamente pai, filho, mãe, primo de todos os outros ritmos” (VIANNA, 1999, p. 03).

O Reggae, criado nos guetos de Kingston, surgiu a partir de diversas influências, em especial da música americana, da igreja e do culto à Ras Tafari. Segundo Linton Kwesi Johnson (1993, p. 05) a igreja foi uma grande influência para o Reggae, em ambos os termos, vocais e líricos, pois diversas canções Rasta foram tiradas de seus hinos. Adiante será discutido como o comprometimento com a denúncia, transformações sociais e mensagem religiosa se tornaram os fundamentos do Reggae. De maneira curiosa o Rastafarianismo – que foi inspirado pela profecia do pastor jamaicano Marcus Garvey, que previa que logo na África surgiria um Rei negro, o 225º descendente da linhagem de Menelik, o filho do rei Salomão e da rainha de Sabá, que libertaria a raça negra do domínio branco – se propagou entre o proletariado de Kingston como uma reação à influência ocidental (PATTERSON, 1994, p. 05), pois pregava o retorno dos negros para a África, numa espécie de repatriação espiritual. A religião Ras Tafari foi muito divulgada através do Reggae, mas a sua expansão se deve, principalmente, a cantores e grupos como The Ethiopians e Big Youth, que antes mesmo de Bob Marley, já haviam transformado a mente da juventude dos guetos jamaicanos.

O Rocksteady representou a primeira música jovem da geração pós-independência, entre 1966 e 1968. Nesse período a cultura popular jamaicana começa a

refletir isso, pois as influências norte-americanas se tornam notadamente jamaicanas. Agora os temas sociais aparecem em discos de protesto; como “Israelites” de Desmond Dekker, mostrando a preocupação com temas sociais, o que passou a ser uma constante daí por diante. Basicamente, o Rocksteady se difere do Ska por tratar-se de um ritmo mais lento, com a linha de baixo mais proeminente, *riffs* de guitarra tocados por apenas algumas cordas e incorporação do piano em detrimento dos metais da era do Ska. É importante lembrar que o ritmo surgiu na Jamaica em um momento de intenso êxodo rural, o que provocou um aumento da população dos guetos urbanos de Kingston, tendo uma influência direta no comportamento da juventude local (JOHNSON, 1993, p. 05). Muitos dos jovens migrantes tornaram-se “Rude Boys” e apreciadores do Rocksteady, e não por acaso eles próprios eram tema das letras dessa música, que tratava de problemas sociais, mas que também falava de amor.

Muitos fatores foram determinantes para a evolução do Rocksteady para o Reggae, como novos ciclos de imigração e a modernização dos estúdios jamaicanos. No final dos anos 60, músicos e arranjadores das principais gravações realizadas em torno do Rocksteady, como o pianista Jackie Mitto (The Skatalites) e o guitarrista Lynn Taitt, partiram para o Canadá para escapar à agitação social e política que assolava a Jamaica. O ano de 1968 é considerado oficialmente como o do nascimento do Reggae, tendo como ponto de partida a gravação da música “Do The Reggay”, do “Toots and Mayatalls”. Para Léo Vidigal, professor da UFMG e pesquisador do Centro de Estudos Caribenhos do Brasil (CECAB) da Universidade Federal de Goiás, o ano de 1968 é marcante para este estilo de música:

“1968 marcou a emergência e a difusão de uma perspectiva anticonformista e transformadora que encontrou no Reggae um veículo privilegiado, contribuindo para a conscientização da humanidade em geral, tendo sido particularmente atuante nas lutas anticolonialistas no continente africano e para a afirmação do povo negro como capaz de direcionar sua própria história” (BRAGA e CARVALHO, 2008, p. 05).

Até meados da década de 70, o Reggae esteve restrito à Jamaica e às comunidades jamaicanas formadas nas capitais inglesa, americana e canadense, onde artistas começaram a produzir música, principalmente em Londres. A conexão inglesa se tornou uma importante ponte para o mercado internacional, pois foi sob a batuta do produtor inglês Chris Blackweel que o Reggae se tornou uma música

internacionalmente reconhecida. Em 1972 o “The Wailers” estava na Inglaterra para promover um *single*, e Bob Marley resolveu ir aos estúdios da Island Records, onde foi recebido por Blackwell. O produtor inglês fez uma proposta irrecusável para o grupo, adiantando uma generosa quantia para que gravassem um disco pelo selo, com acesso as mais avançadas técnicas de gravação da época. Além disso, a Island promoveu uma turnê do grupo na Inglaterra e nos Estados Unidos, o que era uma completa novidade para uma banda de Reggae.

Antes dessa proposta as gravadoras achavam que um grupo de Reggae só vendia *singles* ou compilações com várias bandas. A falta de conhecimento e a exotização dos artistas jamaicanos se refletia até nas capas dos discos. O antropólogo Hasse Huss (1998) realizou uma pesquisa sobre a representação dos músicos jamaicanos nas capas das primeiras compilações que visavam o mercado internacional. Depois de realizar pesquisa de campo em Kingston e Londres ele observou que a imagem de “rastas revolucionários” não estava alinhada com os interesses mercadológicos e padrões estéticos esperados. Huss argumenta que:

“Even today, reggae albums are mostly compilations of singles, usually produced and designed in the UK or USA. These compilations often carry sleeves that do not reflect the priorities and sensibilities of core audience, either in Jamaica or in diaspora. Over the years, continuously represented on a host of reggae album covers as wide-eyed dreadlocked revolutionaries, many, perhaps most, artists and producers in reggae seem to pledge allegiance to a wholly different aesthetic. Cognizant of the role of exotic other that they have been forced to adopt – victims of exoticization both from within and without – many reggae artists have tried to explore alternative ways of self-representation, seeking to incorporate visual and musical themes not restricted to those that may be perceived to tickle the fancy of European and north American audiences” (HUSS, 1998, p. 185).

O primeiro álbum dos Wailers, “Catch A Fire” (1974) quebrou todas as regras, sendo muito bem produzido, promovido e embalado (a capa do disco tinha um sugestivo formato de isqueiro). Durante as gravações Blackwell pediu que fossem incorporados solos de guitarras que lembrassem células do Rock, para que os apreciadores do estilo pudessem se identificar com o ritmo. O grupo acatou algumas modificações, mas as letras militantes vieram sem modificações e com total contraste ao

que estava sendo feito até então, pois continham mensagens de cunho espiritual e político. Um ponto importante a ser tocado nessa trajetória é o comprometimento dos artistas jamaicanos com as causas sociais e políticas através do discurso em suas letras e de suas performances ao vivo. Não por acaso, muitos deles sofreram exílio, perseguições e atentados.

Música e política nunca estiveram separados na Jamaica, o produtor de Reggae Edward Seaga é um exemplo disso, pois chegou a ser Primeiro Ministro em 1980 (BARROW, 1993, p.25). Os anos 70 foram um momento crítico na política jamaicana, onde existia uma grande rivalidade muito grande entre a JLP (Jamaica Labor Party) e o PNY (Peoples National Party). O JLP, partido da direita Jamaicana era apoiado pelos Estados Unidos e liderado por Edward Seaga, enquanto que o PNY era liderado por Michael Manley, eleito Primeiro Ministro no ano de 1976. Os dois partidos rivais instituíam uma verdadeira Guerra Civil na capital jamaicana, travada principalmente entre jovens que eram recrutados para "lutar" pelos interesses políticos de cada um. Muitos discos lançados nesse ano refletem a violência vivida nos guetos jamaicanos, "War in a Babylon" de Max Romeo e "Police and Thief" de Junior Murvin, são dois exemplos clássicos desse período (ib. idem, p. 25).

Com o reconhecimento internacional cresceu a importância política de Bob Marley dentro e fora da Jamaica, pois o discurso embutido em sua música alcançava forte ressonância na juventude. Para Paul Gilroy a vida e o trabalho de Marley nos ajudam a perceber o funcionamento de circuitos culturais complexos que transformaram um padrão de dispersão simples e unidirecional em uma rede.

"A sua performance histórica na cerimônia de independência do Zimbábue, em 1980, simbolizou o religamento parcial com as origens africanas que permeia o anseio na diáspora. Assim como muitos outros, ele também optou por um comprometimento cosmopolita mais difícil e uma forma diferente de solidariedade e identificação que não requeria a presença física naquele continente, tal como muitos outros pan-africanistas proeminentes o fizeram antes e desde então." (GILROY, 2004, p. 160).

Gilroy afirma ainda que a estatura global de Marley teve por base o trabalho árduo e exigente dos circuitos transcontinentais, assim como as qualidades poéticas investidas na linguagem do sofrimento e da moderação que ele conseguiu tornar

universal (ib idem, p. 161). Concluindo, ele acrescenta que a imagem transnacional de Bob é um convite para mais uma rodada de reflexões sobre o status da identidade, onde noções sobre uma identidade fixa devem ser tiradas de foco.

Ainda nos anos de 1970 outros subgêneros surgiram com a mesma preocupação de conteúdo, a despeito do Dub Poetry, que teve como fundador o jamaicano Michael “Mikey” Smith. Mutabaruka foi o poeta que mais popularizou o estilo no mundo. O Dub Poetry se caracteriza também pelo uso da palavra falada, mas que se difere do “toasting” pela métrica e por ter um texto previamente preparado, sendo a maior parte de natureza política e social. Curiosamente, Toronto tem a segunda concentração de Dub Poetries no mundo, precedida pela Jamaica e seguida pela Inglaterra. O músico, poeta e escritor Linton Kwesi Johnson, que gravou seu primeiro disco na Inglaterra em 1977, atualmente tem sua própria gravadora lá, que lança discos dele e de outros poetas do Dub. Segundo Chang e Chen:

“Linton Kwesi Johnson, who emigrated from Jamaica to England when eleven, is probably the most famous highly regarded dub poet. LKJ’s best work is considered to be “Dread, Beat an’ Blood”. According to “The New Trouser Press Record Guide: “Dread, Beat an’ Blood” was a call to arms, a dark commemoration of police harassment and social repression of blacks told in a forceful but strangely spiteless manner. Speaking his poems over absolutely flawless throbbing reggae, Johnson use the Patois of the streets to speak to his audience, calling for the brotherhood and vigilance. The clean, supple, vibrant music and incisive pointed words make it a powerful and memorable political statement.” (CHANG E CHEN, 1998, p. 74).

O Dub é um subgênero que merece especial atenção, pois é um exemplo de como os intelectuais orgânicos desenvolveram formas de fazer e pensar música. Nascido nos anos 60, quando os DJs começaram a remover as letras e melodias das músicas e acrescentando ecos e efeitos, evoluiu nos anos 70 por conta dos recursos tecnológicos produzidos em estúdios e da genialidade de técnicos como King Tubby. Através do Dub os jamaicanos ensinaram ao resto do mundo uma maneira diferente de se relacionar com os sons, como se eles fossem peças de um “quebra-cabeças” que pudesse ser desmontados e remontados de diversas maneiras, sem se preocuparem com uma linearidade. Hermano Vianna considera o Dub uma revolução conceitual, tão

importante para a música pop como foram o aparecimento da música concreta para o campo “erudito”:

“Tanto o Dub quanto o Reggae são produtos de uma mesma corrente de energia alternativa que sempre resistiu a ser submissa intelectualmente, com a desculpa de ser pobre, em relação ao resto do mundo. A Jamaica poderia pensar/executar o que o resto do mundo nunca pensou/executou, o que o resto do mundo seria obrigado a copiar. (...) Nenhum outro país do Terceiro Mundo tem presença tão marcante e influente no cenário da nova cultura popular globalizada” (Vianna, FOLHA DE SÃO PAULO, Caderno Mais!, 09/11/2003)

No início dos anos 80 a Jamaica, como outras ilhas do Caribe, começou a experimentar os efeitos do comércio de drogas entre países como a Colômbia e Estados Unidos. Assim a cocaína chegou nos guetos trazendo resultados desastrosos, promovendo guerra de gangs pelo controle do tráfico local de drogas e armas. O filme “Shottas” (2002), protagonizado por Kymani Marley (filho de Bob), retoma a história do tráfico na ilha e tem trilha sonora representativa desse período. A música, como um espelho do que acontece na sociedade, passou a refletir tudo através das letras, da nova forma de cantar – o Raggamuffin – e de tocar – o Dancehall. Em meados dos anos 80 a música digital invade a Jamaica, que passa apesar das limitações econômicas, passa a adotar novas tecnologias nos estúdios.

Se por um lado a música entra na era da tecnologia, por outro os ritmos eram baseados em religiões como Etu, Pocomania e Kumina, que influenciaram a música de artistas como Shabba Ranks e Buju Banton. Com a descoberta da gravação digital, um extremo minimalismo emergiu, pois mesmo com a tecnologia usada a música tornava-se cada vez mais próxima das suas raízes, como na Jamaica rural. A proeminência no uso de teclados e sintetizadores são a marca da nova música jamaicana, que compensa a falta de recurso com a originalidade e sinceridade das letras (JOHNSON, p. 05, 1993).

Assim, o deslocamento de signos provocado pelo circuito de informação tecnológico como discos, filmes, crenças e danças possibilitou uma rede de comunicação na diáspora negra que se intensificou com a globalização. Através das conexões estabelecidas por essa rede os repertórios culturais de cidades como Kingston, Londres, Nova Iorque, Nova Orleans, Londres e Toronto foram ampliados e diversificados. Nesse contexto o Reggae continuou se renovando e disseminando em

todo o mundo, inclusive no Brasil, onde as diversas formas de Reggae são consumidas de Norte a Sul. Para Léo Vidigal, o Reggae tem, ainda hoje, um papel importante:

“O Reggae é um gênero musical que vem constituindo laços afetivos como poucos hoje em dia. Mesmo com um envolvimento limitado de intermediários culturais, como as gravadoras, ele inspira manifestações espontâneas por parte de admiradores e divulgadores de sua mensagem, além de incitar a dança e o divertimento. Para a Jamaica o Reggae é uma expressão musical que serve como auto-referência e como referência para o mundo sobre a cultura praticada na ilha.” (BRAGA e CARVALHO, 2008, p. 05).

A presença da música jamaicana confere um toque especial a toda sorte de sons inventados e reinventados no planeta. No Brasil, desde a década de oitenta o ritmo serviu de inspiração para composições de ícones como Gilberto Gil e Moraes Moreira. Ainda ao final dessa década grupos como Paralamas do Sucesso e Titãs gravaram algumas de suas composições nesse ritmo, anunciando o que estaria por vir nos anos 90. Na década seguinte, diversos grupos apresentam ao público trabalhos declaradamente influenciados pelo Reggae. Tribo de Jah, Cidade Negra, O Rappa, Skank e Planet Hemp foram nomes de destaque numa cena nacional que foi crescendo até o final dos anos 90, quando surge o Nativus, que posteriormente tornou-se Natirrutis. Abro um parêntesis para falar dessa banda brasiliense, que atualmente vem trabalhando de forma totalmente independente, alcançando um estrondoso sucesso nos eventos em que vem produzindo por todo o Brasil.

Na Bahia, de maneira surpreendente, o ritmo vem influenciando artistas há mais de três décadas, na capital e no interior do estado. Conforme retoma Mota (2008), desde meados dos anos 80, artistas como Lazzo, Dionorina, Gilsan, Jorge de Angélica e Ubaldo Warú passaram a se envolver com o Reggae, que se tornou também um forte referencial para os blocos afros, a despeito do Male Debalê e do Muzenza, e bandas como a Terceiro Mundo. Em 1988 Edson Gomes lançou o primeiro disco exclusivamente influenciado pelo gênero, e a partir daí outros trabalhos surgiram em um mercado que vem se mantendo firme até os dias de hoje. Nos anos 90, Sine Calmon, Nengo Vieira, Tintim Gomes, Jorge de Angélica e Adão Negro conseguiram lançar seus primeiros discos. Ainda na década de noventa surgiram inúmeras bandas de Reggae em toda a Bahia, consolidando a inserção dessa música e de toda uma cadeia produtiva em que se estabelecia em torno dela.

Em Salvador, as bandas constituíram um circuito alternativo para apresentações no Centro da cidade, em espaços no Pelourinho – Hotel Pelourinho, Creole Cajun, Novo Tempo e Rocinha – e posteriormente em Itapuã – Espaço Verde. Sine Calmon formou um público apreciador do seu trabalho no bar Novo Tempo. Artistas como Alumínio e Garimpeiro, e bandas como “Shamáyim Zion” e “Dystorção” revezavam apresentações na Rocinha, localidade do Pelourinho, freqüentado por jovens de classes populares. O Espaço Verde ainda mantém uma programação com bandas de Reggae que costumam se apresentar lá desde a década de noventa, a despeito da “Semente da Paz”, “Moa Anbesa”, “Red Meditation” e “Tribo do Sol”. Nos dias de hoje até Sine Calmon tem realizado apresentações nesse local.

Atualmente surgiram grupos e coletivos influenciados por diversas vertentes do Reggae, que vão do Dub ao Dancehall. O “MiniStereo Público”, por exemplo, é um coletivo que possui um sistema de som nos moldes dos “sound systems” jamaicanos¹⁶, com DJs que tocam cada um a sua especialidade e “toasters” que atuam como mestres de cerimônia. Já o “Dubstereo” é uma banda que toma como referência, clássicos *riddims*¹⁷ jamaicanos, tentando aliar efeitos de *samplers* e *scratches* reproduzidos por um DJ, com efeitos orgânicos produzidos por um “power trio” de teclados, bateria e baixo. Tanto o “Ministereio” quanto o “Dubstereo” produzem festas freqüentadas por um público jovem de classe média, que lota as casas onde se apresentam.

Em conexão com a rede internacional formada pelo Reggae, esses grupos já trouxeram a Salvador atrações como Zion Train (UK) e Mad Professor (UK), além dos brasileiros Buguinha Dub (PE) e Lei Di Dai (SP). Além disso, o “MiniStereo Público” realiza o projeto “Mutirão Mete Mão”, que leva a parafernália do “*sound*”, palestras e grafite para as ruas de bairros populares de Salvador (Castelo Branco, São Lázaro, Bairro da Paz e Cajazeiras) além de, eventualmente, cidades do interior, como Feira de Santana e Cachoeira, onde tive oportunidade de acompanhar a caravana durante dois dias.

¹⁶De maneira surpreendente, a partir da década de 90, surgem diversos “*sound systems*” no Brasil, á despeito do “Echo Sound System” (SP), “Jurassic Sound” (SP) e “Interferência Sistema de Som” (RJ).

¹⁷*Riddims* jamaicanos são bases instrumentais criadas para que vários MCs gravem versões com letras diferentes. No Brasil o grupo “QG Imperial” (SP) tornou-se especialista em “*riddims*” jamaicanos, servindo com banda de base para artistas nacionais, á despeito de Lei Di Dai e Jimmy Luv; e internacionais em apresentações no país. Na Bahia, o “Dubstereo”, criado no final de 2006, foi a primeira banda a adotar os “*riddims*” jamaicanos como referência, influenciando outros músicos. Recentemente surgiu uma “*guig*” de experientes músicos de Reggae (a maioria do grupo “Moa Anbesa”) que se reuniu para tocar “*riddims*”, a “I-Tal Crew”.



Ministereio Público em Cachoeira durante a realização do projeto
“Mutirão Mete Mão”, em 14/06/2008.

Os DJs do Ministereio também protagonizaram um vídeo produzido pela *Kabum!*, com roteiro de Goli Guerreiro – Terceira Diáspora (2009) – onde tecem comentários interessantes acerca da rede de influências musicais que se teceu em todo o Atlântico Negro. Na cidade de Feira de Santana já existem dois “*sounds*”, o “Roça Sound” e “Os Rurá”. Isso demonstra o fôlego e a capacidade de renovação do Reggae, que em mais de 40 anos de produção continua alcançando resultados surpreendentes.

É fato que desde os anos 80, tanto na capital baiana como em cidades do interior – principalmente em Cachoeira e Feira de Santana – o ritmo acabou influenciando uma geração de artistas que passou a identificá-lo como um possível veículo para tornar conhecidas as suas mensagens, em um momento de afirmação da cultura negra em todo o mundo. A análise da obra e do discurso de todos esses artistas se constitui em universos bastante diferenciados, que denotam suas experiências de vida e visões de mundo; o que por si só resultaria em uma extensa pesquisa. Além disso, para que se tenha uma dimensão de todo o aparato que está por trás desses universos, seria necessário fazer uma análise da cadeia produtiva e do público consumidor, considerando diferentes períodos. De uma forma bastante generalizada, esses discursos incluem letras que falam de política, religião, etnicidade, natureza e *ganja*, mas cada um

com a sua especificidade sonora e lírica – sem contar com as performances, que dariam um capítulo à parte.

Alguns estudos já foram feitos nessa direção, como o do colega de Programa, Fabrício Mota dos Santos (2008). Em sua pesquisa o historiador retoma a discografia desses artistas para traçar um estudo sobre as manifestações étnico-identitárias da juventude nesse período. Utilizando discos e outras fontes impressas e iconográficas Mota analisa a produção de novos referenciais identitários, a partir da produção e circulação do Reggae no estado. Seguindo a trilha dele, esse trabalho pretende suprir uma lacuna existente sobre a cena Reggae na cidade de Cachoeira. A elaboração do texto a seguir só se tornou possível depois de um mergulho teórico sobre globalização, nacionalismo, identidade, etnicidade e movimentos musicais nas últimas décadas. Para tanto, foram tomados como referenciais trabalhos que trazem importantes contribuições no que tange a esta discussão. As análises feitas na primeira parte possibilitaram a compreensão de paradigmas em torno dos conceitos que ajudaram a compor esse estudo, fundamentado em discussões sobre diáspora, negritude, indústria cultural e música negra.

Considerando todos os elementos supracitados, procuro responder nas próximas páginas algumas questões em torno da problemática da apropriação do Reggae em Cachoeira. A segunda parte dessa dissertação traz um histórico das principais formas de expressões musicais que influenciaram, direta ou indiretamente, os sujeitos pesquisados. Para tanto, também foram levados em conta aspectos políticos, étnicos e religiosos, visto que em Cachoeira as tradições musicais sempre estiveram ligadas, de alguma forma, a esses componentes sociais. Na parte III busco retomar a trajetória do Reggae na cidade, tendo como foco aspectos tenazmente locais e os principais desdobramentos em torno da sua produção e consumo.

PARTE II

NOTAS MUSICAIS SOBRE CACHOEIRA

O capítulo a seguir traz um histórico das principais formas de expressão musical que influenciaram direta ou indiretamente os sujeitos desta pesquisa. O cenário dessa história é a “barroca” cidade de Cachoeira, situada no território do Recôncavo – região que floresceu sob o crivo da cultura da *plantation*. No capítulo 5 faço uma tentativa de compor o quadro histórico-social em que surgiram as diversas formas de expressão musical que aportaram na cidade, suas transformações e como algumas se tornaram mais evidentes e (re) conhecidas ao longo dos anos. O sexto capítulo traz uma gênese do Reggae cachoeirano, contada através das falas dos precursores do movimento e de fontes diversas, como discos e matérias de jornais. O objeto central da segunda parte desse estudo é analisar a presença dos elementos culturais que acabaram compondo a musicalidade e identidade desses indivíduos.

4. Um Porto Negro no Atlântico

*“Fui chamado de cordeiro, mas não sou cordeiro não
Preferi ficar calado que falar e levar “não”
Meu silêncio é uma singela oração”
(Cordeiro de Nanã, Os Tincoãs, 1977)*

Erguida às margens do Rio Paraguaçu, localizada na região do Recôncavo baiano, Cachoeira deve sua origem a um povoado indígena e posteriormente a fundação de um engenho. Devido à sua localização estratégica, como entroncamento de importantes rotas que se dirigiam ao sertão, às minas gerais ou a Salvador, logo passou a enriquecer e, em 1693, tornou-se Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira. Por conta da exploração da mão-de-obra escrava, ocupou lugar de destaque na vida econômica, política e cultural do país até o final do século XIX (MARQUES, 2008. p 132). O desenvolvimento do cultivo de cana-de-açúcar e, posteriormente, do fumo, da mineração de ouro no Rio das Contas e a intensificação do tráfico pelas estradas reais e da navegação do Rio Paraguaçu, colaboraram para o rápido desenvolvimento econômico da região a partir do século XVIII.

LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA

Mapa do Estado da Bahia



Localização de Cachoeira – Fonte: Wikipedia

Área: 403 km²

População estimada: 31.748 habitantes

Limites: Conceição da Feira, ao norte; Santo Amaro e Saubara, ao leste; Maragogipe, São Felix, Governador Mangabeira e Muritiba, a oeste.

Cachoeira foi um importante porto na rede que se teceu no Atlântico, tendo de lá chegado e partido, grande variedade de povos e culturas. Durante todo o século XVIII foi um dos principais pontos do tráfico negreiro e do comércio baiano, posição que ocupou até o primeiro quartel do século XIX, quando se iniciaram as primeiras rebeliões escravas. Segundo o historiador Luiz Cláudio Nascimento (2008), Cachoeira centralizava todo o comércio do estado, sendo que todo o ouro produzido no Brasil passou obrigatoriamente pelo rio Paraguaçu, porque não havia outro caminho. A economia da cidade girava em torno da produção de cana-de-açúcar, e mais tarde do fumo, que na África passou a ser moeda de troca para compra de mais escravos.

João Reis aponta que os engenhos de açúcar do Recôncavo prosperaram muito nesse período, em sua maioria, como decorrência da revolução escrava do Haiti, que acabou destruindo a agricultura açucareira. Com o aumento da produção houve também um aumento do tráfico de escravos nessa região, o que Reis estima que fosse em 1814, uma média de 40.800 escravos espalhados por 408 engenhos, sendo uma média de cem por engenho. A maioria desses escravos era de africanos (60%), vindos em grande parte da República do golfo do Benin, na maioria nagôs, jejes e hauçás, egressos de sociedades guerreiras e muitos adeptos do Islã. (REIS, 1990, p. 101). Não por acaso Cachoeira também ficou conhecida como a "Meca da Bahia", pela forte influência malê na cidade¹⁸.

No século XIX Cachoeira teve projeção na história política nacional, pela sua decisiva participação nas lutas pela independência do Brasil. Segundo Luiz Henrique Dias Tavares (1982), foi de lá que ecoaram os primeiros gritos contra a opressão portuguesa, visando a criação de um movimento organizado em prol da independência. De acordo com o historiador, em 22 de junho de 1822, uma canhoneira portuguesa que protegia o rio Paraguaçu abriu fogo contra o reduto independentista baiano, deixando vários mortos. No dia 25 de junho de 1822 a Câmara Municipal de Cachoeira proclamou D. Pedro "Príncipe Regente do Brasil". Depois disto, a cidade foi capital nacional por um dia, e capital da Bahia durante 16 meses. Também em 1837, durante a Sabinada, ela voltou a ser capital estadual. Por todos esses acontecimentos e por toda

¹⁸Segundo Reis, todas essas características facilitaram a criação de laços de solidariedade que acabaram gerando uma disposição para a luta, o que levou a uma série de levantes no início do século XIX.

sua representatividade e atuação, em 2007 foi criada uma Lei Estadual 10.695/07, que transfere nos dias 25 de junho a sede do governo da Bahia para Cachoeira.

A vida cultural de Cachoeira se desenvolveu sob influência da tríade África, Europa e América, mas desde sempre houve uma forte presença negra em toda sorte de manifestações populares, mesmo em meio à repressão ou à “liberdade” vigiada. Lá, como em todo o Brasil, foi através do sincretismo que os negros puderam aos poucos inserir signos de uma cultura estigmatizada, que foi progressivamente se afirmando e ganhando espaço. É sabido que o Conde dos Arcos não só aprovava como incentivava os batuques negros, acreditando que a festa servisse para aprofundar as diferenças entre as nações africanas e conter a ameaça de uma revolta unificada. Por esse motivo, durante algum tempo, a festa foi o único espaço concedido para que os negros pudessem mostrar sua capacidade de organização e mobilização, sugerindo uma importante conquista de espaço de barganha sob a escravidão. Para João Reis:

“Além da barganha relacionada à vida material e ao trabalho, os escravos e senhores, negros, forros, livres e homens brancos, digladiavam-se para definir os limites da autonomia de organizações e expressões culturais negras. Entre as instituições em torno das quais os negros se agregaram de forma mais ou menos autônomas, destacam-se as confrarias ou irmandades religiosas, dedicadas à devoção de santos católicos” (REIS, 1996, p.10).

Assim, os escravos se aproveitavam do calendário cultural dos seus senhores para praticarem suas próprias tradições culturais, entre as quais a tradição, freqüentemente reinventada, de se organizarem segundo a sua origem étnica. No interior das irmandades, dedicadas a diversos santos católicos, africanos de diversas nações, além de crioulos e pardos, desenvolveram práticas identitárias e enfrentaram situações relativas às diversidades étnicas e até mesmo alianças interétnicas (REIS, 1996, p. 09). Temos então um caso de inversão de poder, onde as irmandades idealizadas pelos senhores como possíveis caminhos para uma catequização e abrandamento do espírito africano, passam a servir como um instrumento de identidade e solidariedade coletivas. Através da aproximação com a igreja católica surgiu o sincretismo, artifício que permitiu a continuidade do culto aos orixás em terras brasileiras.

A recriação das identidades étnicas dentro dessas instituições revela uma dinâmica de alteridade, pois dentro desse “corpus” a comunidade negra exercia um relativo grau de autonomia e organização, realizando suas assembléias, eleições, festas e funerais. Em Cachoeira uma confraria de mulheres negras tornou-se notável por essa associação entre religião de matriz africana e catolicismo. Para Luiz Cláudio do Nascimento (2008) a Irmandade da Boa Morte se difere do modelo formal das irmandades religiosas que existiram no Brasil, por não possuir um compromisso ou estatuto, ou qualquer outro documento, que normalmente era exigido pelo poder eclesiástico para legalizar essas instituições. Trata-se de um grupo de mulheres economicamente emancipadas, conhecidas com negras do “partido alto”, que se reunia para celebrar seus ancestrais, mascarado sob o culto da assunção e morte de Nossa Senhora, ou Maria. Nascimento afirma que a Irmandade exerceu uma importante função política, viabilizando a formalização do Candomblé e resgatando sacerdotisas do cativoiro.

No caso da Boa Morte, como no de outras irmandades e confrarias, a assistência mútua prestada denota um censo de solidariedade coletiva que comprova a formação de uma família ritualística, com identidade social significativa. Roberto Moura analisa esse fenômeno no livro “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro”:

“Se as famílias e as etnias de origem representavam a ossatura da vida social, religiosa e de trabalho dos negros, no Brasil, os membros de um candomblé se consideram pertencentes a uma mesma família, a família de santo, substituta da linhagem africana desaparecida com a escravatura. Assim, é no candomblé e nas habitações coletivas que se espalham em Salvador, nas juntas de alforria já no século XIX, que o negro exerce sua personalidade profunda, seus ritmos e valores ligados ao inconsciente coletivo africano” (MOURA, 1995, p. 59).

Com suas missas e procissões, os ritos públicos da Irmandade da Boa Morte ecoam aspectos da religiosidade brasileira do século XIX. Os cânticos fazem parte do cancionário católico popular, tanto que boa parte do público que acompanha a missa e as procissões une-se às irmãs em um só coro. A programação em homenagem a Nossa Senhora inclui ainda uma festa profana, nos últimos três dias, regada a muita comida e

Samba de Roda (MARQUES, 2002)¹⁹. Observa-se, portanto, a incorporação da música tanto na parte sagrada quanto na parte profana dos festejos, com influências que denotam a “negociação”²⁰ em torno dessa zona de poder repleta de significações.

O conceito de nação, ligado á princípio a elementos como a língua, cantos, danças e instrumentos dos povos chegados da África, deu lugar ao conceito de nação limitado ao âmbito das práticas religiosas e das congregações organizadas em torno delas. Fica nítida então a importância do valor simbólico que era atribuído á religião e aos elementos que estavam estritamente ligados á ela, como é o caso da música. No Candomblé a música assume um papel crucial, já que é através do transe causado pelos toques dos atabaques que os orixás se manifestam. Para a pesquisadora Angela Luhning a música se estende para além da vida religiosa desses indivíduos:

“A função primordial da música é fazer os orixás se apresentarem aos seus descendentes, manifestando-se em seus corpos, e dançarem. A música não dançada nos rituais preliminares possibilita uma preparação para que isso tudo se dê nas festas públicas. Porém, a música tem também uma grande importância fora das festas públicas e cerimônias não-públicas: ela faz parte da vida cotidiana das pessoas iniciadas. Ela ultrapassa o momento da vida religiosa, liga o ritual sagrado ao profano e expressa emoções muito fortes em momentos agradáveis e difíceis. Assim, a música se torna o coração do candomblé, tanto nas festas públicas, em que não há orixá sem dança (e que não há dança sem música), quanto na vida cotidiana das filhas-de-santo, em que a música – especialmente as cantigas de fundamento e as rezas – expressa e alivia as emoções mais fortes” (LUHNING, 1990: 115).

Em Cachoeira e em outras localidades do Recôncavo, a despeito de Santo Amaro, apesar da repressão já mencionada, os batuques saíram das casas e ganharam as ruas. Burlar a perseguição imposta pelos senhores de engenho não foi uma tarefa fácil, mas em se tratando de um “Recôncavo Rebelde”(REIS, 1990), aos poucos as revoltas foram se organizando. Com a expansão da economia açucareira nos fins do século XVIII, cresce a população escrava e piora as condições básicas de sobrevivência desta.

¹⁹MARQUES, Francisca. Identidade, sincretismo e música na religiosidade brasileira. Disponível em: www.naya.org.ar/congresso2002/ponencias/francisca_marques.htm.

²⁰ Usando um termo criado por João Reis em: REIS, João José e SILVA, Eduardo. *Negociação e Conflito*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Segundo João Reis o controle da população escrava se intensifica após uma rebelião em 1809 na cidade de Nazaré das Farinhas, ocasião em que o Conde da Ponte adotou uma série de medidas para fazer ao que considerava excessiva liberalidade dos senhores com seus escravos (REIS, 1990, p. 104). Mesmo durante o governo do Conde dos Arcos, foram adotadas medidas drásticas:

“À medida em que cresciam as tensões entre brasileiros e portugueses, estes passaram a ser acusados por aqueles de insuflarem os escravos à revolta. Várias denúncias foram recebidas nesse sentido pelo governo provisório baiano instalado no Recôncavo, que em vista disso, em fins de novembro de 1822 tomaria severas medidas de controle na região. Em primeiro lugar ficaram proibidas as reuniões de escravos sob qualquer pretexto, inclusive as festas religiosas e mundanas ao som de atabaques.” (REIS, 1990: 111).

Mesmo com a vigilância do governo os escravos souberam se aproveitar das incertezas políticas geradas pela incapacidade da elite dominante. As décadas de 1820 e 1830 foram agitadas por inúmeras revoltas separatistas, movimentos de rua e rebeliões escravas. Em Cachoeira aconteceram em 1927 e 1928 grandes levantes no engenho da Vitória e no Iguape, onde já existia uma composição étnica bastante peculiar, pois já não havia entre os escravos um só homem africano (ib. idem, p. 114).

É importante frisar que apesar do regime escravocrata ter se baseado fundamentalmente na força do chicote e em outras formas de coerção, não teria vigorado por tanto tempo se só usasse da violência. Os senhores de engenho aprenderam desde cedo que era preciso combinar força com persuasão, assim como os escravos entenderam que seria impossível sobreviver apenas na acomodação ou na revolta (REIS, 1996, p. 10). Apesar da luta dos brancos pela imposição de limites, aos poucos os negros foram conquistando espaços que garantiam além da vida material uma certa autonomia em torno de suas organizações e expressões culturais. Nessa história, uma rede de mediações transculturais possibilitou o nascimento do Samba.

5. Do Samba ao Afroconto

Seguindo uma trilha proposta por Sandroni (2006), optei nesse capítulo por ir além das deduções que permeiam os debates sobre o Samba e a sua origem, que em muito se concentram na sua etimologia e na polêmica em torno de uma origem baiana ou carioca. Considerei aqui o comportamento humano e os aspectos sociais que o cercaram no Recôncavo baiano, especialmente em Cachoeira. Lá o Samba de Roda foi (e continua sendo) parte importante de eventos rituais, que integravam festas religiosas, em pequenas localidades e áreas rurais. Nesse contexto, o Samba torna-se mais do que um ritmo, sendo considerado como o próprio evento, que exige um sentido de identidade de grupo e discrimina indivíduos competentes para que possam tomar parte dele, seja da música ou da dança. Roberto Moura retoma um depoimento de João da Baiana que descreve esse aspecto da tradição sambista e de sua influência na cultura popular carioca:

“As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucadas. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo “de origem”. Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a “elite”. Quem ia pro samba, já sabia que era da nata” (MOURA, 1995: 115).

É importante frisar que o Samba sempre esteve ligado à família de santo, fortalecendo o sentimento de relação consanguínea, dentro e fora do espaço sagrado. Esse sentimento se expandiu com a diáspora baiana para o Rio de Janeiro, pois segundo Moura (1995) foi através de lideranças do Candomblé e dos grupos festeiros que os baianos se impuseram no mundo carioca, ajudando a consolidar uma complexa rede de Sambas²¹. O Samba de Roda é tido, de certa maneira, como um dos precursores diretos do Samba carioca, por conta desses migrantes que chegaram à então capital brasileira na virada para o Século XX, no período pós-abolicionista. Tanto lá quanto cá essa música abriu espaço num campo minado de significações, diluindo as fronteiras entre o sagrado e o profano, entre ritos e rituais.

²¹Para saber mais sobre a influência baiana no Samba carioca ver Moura (1995), Sandroni (2001) e Vianna (2002).

Assim, no Recôncavo baiano a música foi se tornando mais que um fenômeno acústico, que a despeito do Samba, poderia produzir, mesmo que “silenciosamente”, movimentos interessantes. Lá o cruzamento de ritmos possibilitou o uso de instrumentos de origens diversas e também diferentes maneiras de fabricá-los e tocá-los, o que reflete uma utilização da terminologia do colonizador re-significada. O pesquisador Tiago de Oliveira Pinto (1999) considera o Samba, como outras manifestações brasileiras com evidentes traços africanos, muito mais que um fenômeno puramente acústico, pois estão vinculados a variadas formas de expressão que denotam estratégias de sobrevivência de determinados grupos sociais.

“Toda produção musical, em especial a afro-brasileira, obedece a processos complexos, que são compostos por elementos sonoros, movimentos, inter-relações múltiplas, aconteçam elas entre diferentes instrumentos, entre os cantores e instrumentistas, entre o contexto e o próprio “texto” musical e mesmo entre musicalidades e visões de mundo (PINTO, 1999, p. 90).

Pinto afirma que as características “africanistas” de se pensar e fazer o Samba de Roda, expressas na música e nos seus movimentos, tanto na dança como na execução instrumental, atestam a continuidade da estrutura e da performance musical africana:

“No Recôncavo baiano a tradição da viola de samba, o machete, reflete esse processo. O instrumento de origem portuguesa, assume a cor africana com a inserção de sua sonoridade na prática musical afro-brasileira, desconsiderando, portanto, a pele branca daqueles que o introduziram no Brasil” (PINTO, 1999, p. 107).

O gênero chamou atenção do pesquisador americano Ralph Cole Waddey, que na década de 80 desenvolveu um estudo pioneiro sobre o Samba de Viola e a viola que compõe esse Samba, conhecida como machete. A pesquisa de Waddey resultou numa publicação lançada em 1980, considerada como um marco do estudo das tradições musicais do Recôncavo baiano. Junto com o acervo de Tiago de Oliveira Pinto, que realizou importantes pesquisas sobre o Samba de Roda nos anos 1980 e 1990, o acervo de Ralph Waddey é uma das mais importantes coleções etnográficas sobre o assunto hoje existentes.

O Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi declarado pela Unesco em 2005, como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Para propor a candidatura foi preparado em 2004 um dossiê de registro coordenado pelo pesquisador Carlos Sandroni, que contou com a colaboração de especialistas como Ari Lima, Josias Pires, Katharina Döring, Suzana Martins e Francisca Marques, que desde 2001 realiza estudos no Recôncavo. Em Cachoeira, onde coordena o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual - LEAA, Marques vem produzindo um importante acervo, com gravações em DAT, do Samba de Roda na festa de Nossa Senhora da Boa Morte, além de desenvolver um projeto de educação comunitária que capacita jovens como pesquisadores em etnomusicologia e cultura popular. Tratando mais especificamente do Samba de Roda de Cachoeira, a etnomusicóloga observou algumas peculiaridades em sua pesquisa apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ em 2003; dentre elas os tipos de Samba, a despeito do “Barravento” e do “Corrido”, que trazem diferentes modos de tocar, cantar e dançar.

No primeiro, ninguém samba enquanto se canta e quando termina a parte cantada, só samba uma pessoa por vez no meio da roda, apenas ao som das palmas e dos instrumentos, com destaque para a viola. Na coreografia, o gesto mais típico é o chamado “miudinho”, feito, sobretudo, da cintura para baixo, num quase imperceptível deslizar para frente e para trás com os pés colados ao chão, com movimentação correspondente dos quadris. No Samba Corrido o canto é mais tipicamente responsorial, alternando-se rapidamente entre um ou dois solistas e a “resposta” dos participantes. A dança acontece ao mesmo tempo em que o canto, e várias pessoas podem sambar de uma só vez. Um diferencial dos grupos de Samba de Roda de Cachoeira é o uso de tabuinhas ou “taubinhas” na padronização rítmica das sambadeiras. Durante as festas religiosas que acontecem na cidade são observados outros tipos de manifestações que incorporam música, a despeito da Capoeira e da Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia, onde os participantes cantam e tocam hinos católicos percorrendo as ruas em busca de donativos para a Festa da Santa Cruz. A Esmola Cantada costuma comemorar nos dias de festa com Samba de Roda, mas também já incorpora um Bumba-meu-boi ao grupo.

De uma forma geral, o Samba de Roda acontece em dias do calendário festivo, que tem como datas principais o 02 de fevereiro, festa de Iemanjá; 13 de março, aniversário da cidade; a segunda quinzena de junho, festejos juninos; a festa da Boa Morte, que acontece em agosto, geralmente no final da primeira quinzena; a festa de Nossa Senhora do Rosário, em outubro e a festa de Nossa Senhora d’Ajuda em

novembro. Vale ressaltar que durante a festa d’Ajuda há uma intensa participação dos músicos das filarmônicas que acompanham de maneira mais informal, desagrupados das suas entidades e sem os tradicionais uniformes, os ternos durante os “embalos” nas ruas de Cachoeira. Junto às filarmônicas, esses músicos apresentam-se em comemorações cívicas, procissões religiosas e quando contratados para ocasiões diversas.



Samba de Roda de Cachoeira

Crédito: Adenor Gondim

Chamo atenção para a atuação das filarmônicas em Cachoeira, onde sempre desenvolveram trabalhos de inclusão social por meio da formação musical dos indivíduos. Os projetos sociais mantidos pelas entidades garantem o ensino gratuito para dezenas de crianças e jovens da comunidade, auxiliando a inserção destes no mercado de trabalho atuando como músicos profissionais em Salvador e em outras cidades. Nesse contexto, ainda no século XIX, começaram a surgir as primeiras sociedades filarmônicas em Cachoeira, a exemplo da Sociedade Cultural e Orpheica Lyra Ceciliana, fundada em 1870, e da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, fundada em 1878. A produção musical da cidade que durante a Colônia ficou quase que restrita aos hinos religiosos católicos, aos cânticos de Candomblé e às músicas africanas em processo de nacionalização, se transformou a partir do contato com a música

européia em voga. Isto porque a música européia estava estruturada em forma de canção, sendo registrada em pauta e usava instrumentos diversificados, que iam do piano aos instrumentos de sopro, como o saxofone.

Assim surgiram as filarmônicas, desempenhando uma importante função, catalizando as diferenças e tendências de tudo o que acontecia na música no Brasil e no mundo. É importante frisar que o músico de filarmônica do Recôncavo – sobretudo o músico de instrumento de sopro – se inseriu no contexto do Reggae e passou a ser valorizado no mercado em todo o estado pela formação nessas instituições. Interessante observar que a exemplo do que aconteceu na Jamaica, na “Alpha Boys School”²², internato para garotos órfãos dirigido pela célebre Sister Mary Ignatius, onde estudaram músicos do grupo “Skatalites” e artistas como “Yellowman”; as filarmônicas em Cachoeira se constituem como escolas profissionalizantes, que vem formando músicos de destaque.



Fachada da Sede da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, fundada em 1878.

²²Em recente turnê pelo Brasil alguns dos “Skatalites” ressaltaram a importância do “Alpha Boys” e de Sister Mary Ignatius para a música jamaicana. Para saber mais ver: <http://mtv.uol.com.br/jamaica/blog/yampm-entrevista-skatalites-e-te-mostra-o-pocket-show-na-integra-em-primeira-m%C3%A3o>.

Para o pesquisador Juvino Alves (2003) as Sociedades Filarmônicas, de Euterpe e Lítero Musicais, foram verdadeiros centros culturais de formação musical e cidadania em toda Bahia. Alves realizou uma árdua investigação sobre o maestro cachoeirano Manuel Tranquilino Bastos (1850-1935), responsável pelo surgimento de mais de seis dessas sociedades, sendo hoje algumas centenárias e outras extintas. Segundo Alves, a formação musical de Tranquilino foi tecida a partir da cultura musical do Brasil de sua época, em particular de Cachoeira, sua terra natal, em diálogos com as culturas italiana, francesa, alemã e espanhola de seu tempo, mas principalmente das duas primeiras. A marca da ópera na música deste Mestre, e de muitos outros, é bastante presente e pode ser observada em suas obras.

Filho de uma escrava alforriada e de um português, o maestro Tranquilino foi um grande defensor da abolição da escravatura. Em 1870 fundou a Lyra Ceciliana, composta na sua origem por operários, atuantes no movimento abolicionista. De acordo com jornais da cidade, em 13 de maio de 1888, a Lyra, regida pelo seu Maestro fundador, uniu-se a Orphesina Cachoeirana e da Euterpe Ceciliana, assumindo o comando de uma histórica passeata com aproximadamente oito mil pessoas, para celebrar a assinatura da Lei Áurea, conforme consta em ata da reunião do Montepio dos Artistas Cachoeiranos. Em maio de 2009, para comemorar os 121 anos do fim da escravatura no Brasil, os cachoeiranos rememoraram essa passeata em um encontro da Orpheica Lyra Ceciliana com a Lítero Musical Minerva Cachoeirana.

Todos os segmentos da população de Cachoeira e da vizinha cidade de São Félix foram mobilizados saindo em passeata que refez o trajeto do histórico 13 de Maio, até o Alto do Rosarinho, onde estão situados a Igreja e o Cemitério dos Nagôs. Além da manifestação popular houve uma programação acadêmica promovida pela Universidade Federal do Recôncavo (UFRB) por intermédio da PROP AE – Pró-Reitoria de Políticas Afirmativas e Assuntos Estudantis e da Superintendência de Cultura e Desenvolvimento. O historiador Walter Fraga, lembra que o 13 de Maio foi bastante festejado na Bahia e em vários pontos do Império e que o final da escravidão resultou de uma luta que envolveu escravos, livres, libertos, diversas camadas da população. Para Fraga, o fim da escravidão foi uma vitória:

“Havia o sentimento de que o Brasil pudesse dar um salto em termos de transformações sociais, a sensação de que se vivia o momento fundador de uma

nova era. A grande imprensa até hoje dá pouca importância a esta data, que foi o grande movimento social que o Brasil testemunhou no século XIX. (...) uma luta longa e difícil, mas que fez emergir novos projetos de liberdade e cidadania” (Walter Fraga, entrevista para o A TARDE de 13/05/2009).

Antes da abolição, em 1858, um outro cachoeirano, o compositor João Manoel Dantas (1815-1874), também migrou para a capital carioca e fez história por lá. Segundo o pesquisador Pablo Sotuyo Blanco (2007, p.01), Dantas foi um importante agente de disseminação da música na Bahia e protagonista na transmissão e, possivelmente, inauguração de práticas musicais na segunda metade do século XIX, a partir de novas informações biográficas e musicais, com destaque para a obra *Viagem da Bahia para o Rio de Janeiro* composta para piano em 1858, sendo, talvez, a primeira música programática realizada por compositor brasileiro. No âmbito da música profana brasileira de meados do século XIX, esta peça se destaca por não se tratar de música de dança, como a maioria das composições para piano que circulavam no país, nem ter relação direta com música vocal ou com nenhuma das óperas em voga da época (p. 06).

A abolição trouxe a liberdade e a esperança, mas trouxe também grandes problemas, como a falta de trabalho e as péssimas condições de moradia, o que motivou um fluxo de migração do interior para a capital e engrossou o fluxo de baianos para o Rio de Janeiro. Lá a presença das tias baianas, dentre estas, uma cachoeirana, Tia Ciata, teve um papel importante na formação do ritmo que mais tarde se tornou símbolo de identidade nacional. Assim, baianos e seus descendentes foram incorporados pela sociedade carioca, através de laços de solidariedade que passaram a estreitar-se nas relações de vizinhança e trabalho, criando mais tarde também um novo panorama no âmbito da indústria de diversões, que começava a se formar no país. A partir dos anos 1930, artistas e gêneros musicais das camadas mais populares, antes limitados a grupos particulares, foram absorvidos pela indústria cultural no Rio de Janeiro.

Tornando a tratar dos movimentos da musicalidade em Cachoeira, temos na década de 60 um interessante cenário que precedeu e influenciou a geração de músicos entrevistada para esta pesquisa. No final dos anos 50 surgiu em Cachoeira um trio de vocais, o Tincoãs, que á princípio foi influenciado pelo rádio e pela informação que recebia através de suas ondas. O primeiro disco do grupo, lançando em 1960 teve como referência o sucesso alcançado pelo Bolero nas duas décadas anteriores, com o sugestivo nome “O Último Bolero”. A partir da sua segunda formação e do disco “Os

Tincoãs”, lançado em 1973, passaram a ser fortemente inspirados pela música dos terreiros de candomblé, tendo como base apenas quatro instrumentos (violão, atabaque, agogô e cabaça) e coral que mostrou ao país que melodia e harmonia não eram exclusividade da música erudita de matriz européia.

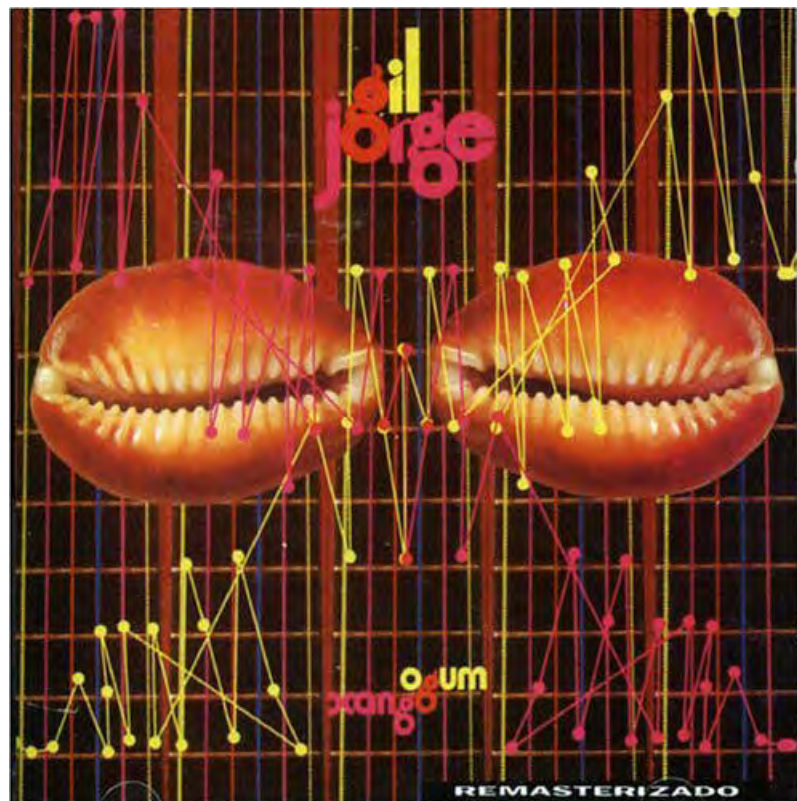
O repertório desse disco foi todo adaptado de canções populares da região – com exceção de “Canto pra Iemanjá” de autoria de Mateus e Dadinho – sendo alguns sambas de roda e outros cânticos de candomblé, criando um belo panorama da cultura do Recôncavo. Gravado e lançado pela Odeon, contou com produção musical do maestro Lindolfo Gaya, tendo como resultado sonoro uma perfeita harmonia vocal do grupo, que pelo envolvimento com o tema e pesquisa nos terreiros conseguiu traduzir o sentimento e a musicalidade das canções interpretadas. Como a temática afro já vinha sendo trabalhada por outros artistas – Clara Nunes e Martinho da Vila gravaram os maiores sucessos entre as músicas com esse tema – o LP em pouco tempo tornou-se recordista de vendas. O tropicalista Gilberto Gil afirma que a postura daqueles “black power” na capa do disco ajudou a despertar nele e em outros artistas uma consciência racial e ritualística.

"Eu adorava ‘Os Tincoãs’, aquela melodia, aquela harmonia tão própria, o peso da voz e o gosto deles em trabalhar a distância entre os baixos profundos e os hiperagudos falsetes. Eu ainda não tinha proximidade com o candomblé, mas adorava aquele traço negro, os arranjos e o repertório. Eles foram pioneiros, anteriores a tudo. Sustentaram um compromisso com a dimensão afro-baiana, ciosos do valor daquilo que faziam, e mesmo tendo o conflito com o convencionalismo dominante, demonstraram cuidado com valores que, na época, a gente nem estava atento" (Gilberto Gil, entrevista ao CORREIO DA BAHIA, 26/03/2006).

A partir do disco “Gil Jorge Ogum Xangô”, lançado em 1975, Gil também passou a ter o candomblé como referência em seu trabalho, tanto na capa do LP – que tinha a imagem de dois búzios – como nas letras das músicas, à despeito de “Filhos de Gandhi”.



Capa do LP “Os Tingoás”, lançado em 1973 pela Odeon.
A imagem que ilustra a capa remete à marcante ancestralidade afro.



Capa do LP “Gil Jorge Ogum Xangô”, gravado com Jorge Ben e lançado pela Universal.

Nesse mesmo ano “Os Tingoãs” gravaram um compacto e tiveram a faixa “Banzo”, no LP da trilha sonora da novela “Escrava Isaura” da Rede Globo, de Heckel Tavares e Murillo Araújo. Nesse disco o nome do trio aparecia entre o de importantes intérpretes da Música Brasileira, como Elizeth Cardoso, Francis Hime e Dorival Caymmi. A música “Cordeiro de Nanã”, de autoria de Mateus Aleluia e Dadinho, foi a mais gravada por outros artistas, sendo João Gilberto e Gilberto Gil alguns deles. Atualmente ela pode ser ouvida na voz de Thalma de Freitas, como parte da trilha sonora da telenovela “Senhora do Destino” (2005) foi reprisada pela Rede Globo no ano de 2009.

Os rapazes de Cachoeira fizeram várias turnês pelo país e foram convidados a se apresentar em alguns países da América Latina, África e Europa. No Brasil, participaram de inúmeros festivais de música e programas de auditório, e figuraram entre os primeiros colocados do Globo de Ouro, programa da Rede Globo onde se apresentavam os artistas cujas músicas estavam entre as mais pedidas, e que tinha uma das maiores audiências da televisão brasileira na década de 70. Diversos artistas brasileiros, a exemplo de Martinho da Vila, João Gilberto, Benito de Paula e João Nogueira gravaram músicas dos “Tingoãs”. Recentemente Carlinhos Brown, gravou “Obaluê”, uma adaptação de Mateus, Dadinho e Heraldo para um cântico de Candomblé²³.

Obaluaê

(Adap. Mateus, Dadinho e Heraldo)

*Obaluaê / Babalorixa-ê / Babalorixá, atotô / Babalorixa-ê
Ê Nirê, Nirê / Ê Nirê, Nirê / Babaolorum xexê salerojá
Babaolorum xexê salerojá / Aê nirê, Nirê ô / Aê nirê, Nirê ô
Aê nirê, Nirê ô / Aê nirê, Nirê ô / Meu padrinho é obaluê / Orixá ê
Meu padrinho é obaluê / Orixá ê / Ê Nirê, Nirê / Ê Nirê, Nirê
Babaolorum xexê salerojá / Babaolorum xexê salerojá
Aê nirê, Nirê ô / Aê nirê, Nirê ô / Aê nirê, Nirê ô / Aê nirê, Nirê ô*

O músico Geraldo Cristal faz referência ao grupo em entrevista realizada para essa pesquisa, destacando a influência que a música afro dos “Tingoãs” exerceu em seu trabalho:

²³Atualmente, com a implementação das leis de Direitos Autorais e valorização dos Mestres da cultura popular, que durante séculos desempenharam o importante papel de divulgar as culturas marginalizadas, há uma discussão em torno da apropriação das letras e cânticos do candomblé.

“Eu gostava de tudo, quando eu comecei a me entender assim, por exemplo, eu me lembro de ouvir ‘Tincoãs’. Depois que eu passei a ter um entendimento melhor, ‘Tincoãs’ foi a minha primeira influência *african pop* mesmo. É uma música que me arrepia até hoje assim. Quando eles cantavam uma música assim: ‘Ôh, Jesus, daí força e luz aos orixás’. Quando eu ouvi isso, era a única música ali, todas as músicas deles: ‘Embola, embola, embola, ô minha nêga, embola, embola que eu também quero embolar’. ‘Êh, raposa. O que é Guará? Você tá chupando cana dentro do canavial’. Então tudo isso era o que eu já ouvia como uma referência, Mateus, Eraldo e Dadinho” (Geraldo Cristal, entrevista em 29/11/2007).



Capa do LP “Os Tincoãs” de 1977, lançado pela Ariola.

A contribuição de elementos da cultura cachoeirana tem sido relevante para a formação da música brasileira; com a influência do Samba de Roda, além de outras derivações, resultante do contato dos artistas com as músicas feitas nos terreiros de candomblé – a exemplo da música feita pelo antológico grupo *Tincoãs*. O sexto capítulo traz uma abordagem sobre os ritmos que ecoaram em Cachoeira nas décadas de 70 e 80, e de como o Reggae aportou na cidade.

6. No *Balanço do Reggae*

*“O Reggae tem o mesmo gosto que vocês conhecem,
as mesmas raízes e a temperatura que o Samba tem.*

Nós somos próximos”

(Bob Marley, *Jornal do Brasil*, 21/03/1980)

Como visto no capítulo anterior, a partir dos anos 60 o Reggae trilhou um longo caminho. Em pouco menos de uma década, favorecido por uma série de acontecimentos e circunstâncias, o ritmo passou a ser um forte demarcador de identidades em toda a América Negra. No Brasil, Cachoeira tornou-se um porto atlântico afluyente para as sonoridades jamaicanas, que passaram a ecoar na produção musical de artistas locais a partir dos anos de 1970. Lá, como em toda a Bahia, alguns fatores possibilitaram a identificação com o discurso e a musicalidade do Reggae, a ponto de torná-lo parte da cultura local. A chegada das novidades da indústria fonográfica, através do rádio e dos discos, num dado momento histórico, onde a valorização do negro aos poucos ia se tornando possível, levaram alguns jovens a essa identificação. Aliamos a isso a forte presença negra numa cidade onde a musicalidade afro se manteve em toda sorte de manifestações, conforme demonstrado nas páginas anteriores.

A inserção do ritmo jamaicano em Cachoeira se deu basicamente por um grupo de músicos que passou a tê-lo como referencial musical em suas composições depois de conhecê-lo e “decodificá-lo”. Segundo depoimento de alguns entrevistados, o Reggae começou a circular entre a juventude do Recôncavo ainda nos 70, quando um dos precursores do gênero em Cachoeira, Nengo Vieira, foi apresentado a música de Bob Marley:

“Em 77, eu tinha um colega que era músico também, o Beto Marques, e ele me levou na casa dele em Muritiba, onde eu pude conhecer o trabalho do Bob Marley pela primeira vez, o ‘Rastaman Vibration’. Á principio não me identifiquei muito com a musicalidade do Marley, porque eu tinha outras influências, de *Beatles*, que era uma coisa mais harmoniosa de melodias e de vocais. Mas depois, em 80, quando eu comecei a conhecer com mais

profundidade, eu vi a grandiosidade e a riqueza que tava no trabalho de Bob Marley (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

O músico Tintim Gomes diz que antes conheceu o Reggae de Jimmy Cliff, durante festas nas casas de alguns amigos em São Félix. Ele ouviu uma música de Bob Marley²⁴ pela primeira vez na Casa Paulo Dias Adorno – que segundo Tintim Gomes funcionava nos moldes de uma organização não-governamental – onde a juventude cachoeirana se reunia informalmente para produzir e consumir cultura durante os anos 70. Mas ele afirma que conheceu melhor o trabalho de Bob Marley quando foi estudar em Salvador, através de um amigo do bairro da Liberdade:

“Quando eu fui morar em Salvador, foi que eu tive mais contato com o Reggae de Bob Marley e dos The Wailers. Tinha um colega meu mesmo, chamado Carlos Augusto, que morava na Liberdade, e nessa época eu morava com minha irmã no Pau Miúdo, em 1980. Eu tava curtindo muito ainda Jimmy Cliff e tal, aí ele falou assim “Rapaz, você precisa prestar mais atenção ao Reggae de Bob Marley, porque Jimmy Cliff é bom, mas quando você começar a ouvir Bob você vai conhecer um outro Reggae”. Aí num domingo de manhã eu fui na casa do tio dele, que tinha muitos discos de Bob Marley, praticamente a discografia toda, o ‘Uprising’, ‘Survival’, ‘Kaya’, ‘Rastaman Vibration’, ‘Live’. (...). Quando eu ouvi aquele Reggae eu fiquei louco” (Tintim Gomes, entrevista em 07/06/2008).

Tintim Gomes relatou em entrevista que ele e outro irmão, o Eddie Brown, já acompanhavam o irmão mais velho Edson Gomes, em apresentações em Cachoeira e São Félix, e que mesmo indo morar em Salvador, viajava nos finais de semana para essas apresentações com os irmãos. Em uma dessas idas á São Félix ele levou dois discos de Bob Marley que havia pedido emprestado ao amigo Carlos, para que pudesse mostrar aos irmãos e amigos no interior. Nessa época Edson Gomes já era compositor atuante em sua cidade, vencedor de dois festivais, um de música estudantil em 1973 (aos 17 anos) e outro de maior projeção, o Festival de Inverno de Cachoeira em 1977. Com Edson, um contato maior com o Reggae se deu em 83, quando os músicos Nengo

²⁴A música que ela escutou foi “No Woman no Cry”, que chamou sua atenção também pela nitidez da gravação, onde ele pôde perceber todos os instrumentos na música, o que não acontecia no som do rádio.

Vieira e Jair Soares, integrantes da “Studio 5” – banda que acompanhou o cantor Lazzo²⁵ na gravação do seu primeiro disco, o “Viver, Sentir e Amar” (1983) – assistiram uma apresentação dele e o convidaram para participar de um show em Salvador, o “Negritude Reggae”. Vieira, que conhecia Gomes desde a infância, por serem conterrâneos, fala desse reencontro em Cachoeira:

“Eu vi Edson ali, trabalhando com o violão dele e com uma bateria de percussão, acompanhando ele dois vocalistas, um deles era irmão dele. E ali rapaz, foi uma coisa assim que eu fiquei extasiado de ver um compositor maduro, um compositor já pronto, com a sua leitura da canção, da composição pronta, só faltava mesmo o conjunto, o acompanhamento. E a partir desse reencontro, inclui no meu repertório uma música do Edson Gomes, “Na Sombra da Noite”, com aquele arranjo que depois Sine Calmon gravou, né? E a partir dali rapaz, nasceu um reencontro muito bacana. E nesse projeto, junto com Jair Soares, nós convidamos Edson Gomes pra participar desse trabalho, intitulado “Negritude Reggae”, que foi um marco aqui na história do Reggae da Bahia, de Salvador” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Sobre o “Negritude Reggae”, Edson Gomes observa que foi a sua primeira apresentação com uma banda, e também sua primeira aparição em público cantando Reggae:

“Exatamente, eu lembro. Foi lá no Forte de Santo Antonio, no Barbalho. Foi exatamente esse show que Nengo me convidou pra participar. Só que o repertório de Reggae era eu, né? Então foi a minha primeira aparição em Salvador e tocando com banda também, né? Banda com guitarra, baixo, bateria, foi a primeira vez também. Eu até me assustei porque eu nunca havia sido acompanhado por uma banda, tocava sempre com o violão e o pessoal do sambão me acompanhando e essa foi a primeira vez. Senti que apesar de não ter reunido um público grande, mas quem foi levou uma boa impressão. Pra mim também foi bacana, porque foi a minha primeira experiência com Reggae, com uma banda. E foi isso aí o “Negritude” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

²⁵Para saber mais sobre Lazzo, acessar: www.lazzo.com.br.

No início dos anos 80, Gomes se apresentava com grupos de “Sambão”, como “A Balaiada” e “A Gatinhola” em Cachoeira e São Félix, cantando algumas de suas composições que se tornaram conhecidas como “Hereditário”²⁶ e “Sombra da Noite”²⁷. Durante essa fase em que foi bastante influenciado pela música negra brasileira, especialmente por Tim Maia e Jorge Ben Jor, ele denominou o som que fazia intuitivamente de *Balanço*:

“Eu tive Tim Maia como referência na área de canto, aprendi muito com ele. Não foi tanto assim na área literária não, mas na área de canto, ele me influenciou muito. Eu chamava a minha música de “*Balanço*”. Porque era um balanço passando por Jorge Ben. Era uma mistura de Jorge Ben com Tim Maia, entendeu? Aí com o Reggae, eu transformei tudo que eu já tinha feito em Reggae. *Malandrinha* não era Reggae, *Samarina* não era Reggae, *Sombra da Noite*, *Hereditário*” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

O convite para participar do “Negritude Reggae” (1983) em Salvador foi aceito por Edson Gomes, que teve suas músicas foram rearranjadas pela Studio 5, sob direção musical de Nengo Vieira, que já vinha pesquisando e querendo incluir mais Reggae em seu repertório²⁸. A partir daí Gomes entendeu que o Reggae seria o veículo perfeito para suas composições:

“Foi Nengo, que através de América, de Jair, da ‘Studio 5’, que me viram aqui me apresentando em Cachoeira, com Sambão, o pessoal do Sambão me acompanhando e viu que a letra não tinha nada de Sambão. Já era protesto, já era *Malandrinha*, já era *Viu*, era *Guerra*, era *Hereditário*, *Sombra da Noite*. Aí que veio o convite de Nengo pra me apresentar no show dele lá em Salvador. Então foi assim que eu penetrei no Reggae e passei a ter uma consciência do Reggae, que antes eu não conhecia essa música, o Reggae, né? Já tinha ouvido falar em Bob Marley, Peter Tosh, mas eu conhecia mais Jimmy Cliff, que não era o Reggae que depois eu vim a conhecer através de Bob Marley. Porque Jimmy Cliff era aquele Reggae já diluído, entendeu? Aí então foi Nengo que me convidou pra participar do show dele e o Nengo não era Reggae, era uma outra história, mas ele era muito assim, interessado. Ele pesquisava Reggae, então ele

^{26 e 27}As letras completas dessas músicas constam no Anexo II identificadas com os números 6 e 7.

²⁸Apesar de pesquisar o Reggae já há algum tempo, Nengo Vieira se apresentava com a Studio 5, com um repertório eclético, que incluía Salsa, Rock e Reggae.

viu em mim o Reggae, né? Ele me introduziu no show dele com uma participação de Reggae, de cinco músicas. Aí então eu passei um mês na casa dele ensaiando, e ele fez todos os arranjos do Reggae. Ele colocou as minhas músicas pra Reggae, foi assim que aconteceu né? E quando eu ouvi o Reggae mesmo com o Bob Marley, aí que a coisa clareou pra caramba. (...). Houve uma identificação muito forte e aí eu percebi que era a minha também, que era o meu veículo também. Então foi assim que se deu, os amigos me introduziram no Reggae” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

O reencontro de Nengo Vieira com Edson Gomes em 1983 desencadeou uma parceria que produziu alguns resultados importantes para a história da música Reggae na Bahia e que, posteriormente, acabou influenciando uma geração de músicos em Cachoeira. Sobre esse aspecto Gomes comenta:

“Nós mexemos com toda a cidade, mexemos com os jovens. Os jovens se interessaram: “Ah, se deu certo com eles, eu também posso”. Aí a coisa pegou, né? Quer ver uma coisa, você falou de Cristal. Cristal era adolescente, ele era adolescente. Todo show que eu fazia aqui ele ficava me observando e acompanhava e não era ainda o Reggae, não era o Reggae ainda. Ele já acompanhava, ele e a irmã dele, acompanhavam. Me pedia pra mãe dele liberar ele pra ir pro meu show, eu ia lá pedir. E hoje ele é regueiro também. Nengo, aí Sine também era um espectador também, ele tocava Sine ficava ali olhando. Então essa semente foi plantada aqui” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

O depoimento do músico Geraldo Cristal, que nasceu em Cachoeira em 1967, reafirma esse discurso. Cristal fala da lembrança que tem de Edson Gomes e da influência que a música dele teve em sua vida:

“Eu lembro que na época minha mãe já tinha uma casa na Fonte Nova [localidade de Cachoeira], e ele em uma casa em frente, ele com o violão, e logo depois ele começou a aparecer, né? Acho que depois de uma viagem que ele fez a São Paulo, aí ele já voltou tocando. Edson tocando com voz e violão, e com aqueles instrumentos do Sambão. Então eu costumo dizer que o Sambão Reggae começou em Cachoeira. Porque era um Edson com um violão, com um

bongô, com um pratinho e sendo acompanhado por aqueles instrumentos de Samba que eram tocados na praia [*tucumtum tuticum tucumtum tuticum*]. Era aquele ritmo que ele não sabia muito bem o que era, que não era um Reggae. Era um pouco dessa influência dele também de Tim Maia, do *Soul*, que depois foi chegando mais próximo da batida do Reggae. Então pelo que eu me lembro assim, a minha influência musical é recheada dessas pinceladas, né? Assim, de tudo que eu pude perceber na década de 70, até quando eu comecei a ouvir o Reggae mesmo, né?” (Geraldo Cristal, entrevista em 28/11/2007).

A voz marcante e as letras de Gomes chamaram atenção de Vieira, que somou o seu trabalho como musicista e pesquisador ao interesse que tinha em fazer Reggae. A parceria e convivência entre os dois duraram até o início dos anos 90, quando Nengo retornou para Cachoeira e com o “Remanescentes”, emblemático grupo de Reggae que durou até meados da mesma década. Antes disso, Nengo Vieira foi assistente de direção do primeiro disco de Edson Gomes, o “Reggae Resistência” (1988) gravado nos estúdios da *WR*, em Salvador, e gravou ainda os dois discos seguintes da carreira dele, onde tocou baixo, guitarra, percussão e fez os arranjos. Junto com Jair Soares ele também passou a integrar a banda “Cão de Raça”, que além de gravar os três primeiros discos, acompanhou Gomes em algumas turnês pelo Nordeste. Sobre a parceria que durou alguns anos, Edson Gomes acredita que tenham realizado um trabalho pioneiro no país:

“Eu creio que foi a primeira localidade no Brasil que se fez uma leitura correta do Reggae, sabe? Porque até então não havia uma leitura correta do Reggae. Havia sempre uma tentativa, como o pessoal em Salvador, como Lazzo Matumbi, mas eles ainda não tinham feito uma leitura perfeita. Então nós conseguimos isso porque eu tinha a letra e Nengo tinha o instrumental. Nengo era pesquisador de Reggae, então tinha o instrumental, então esse casamento foi perfeito, nós fizemos a melhor leitura. A melhor leitura que foi feita do Reggae no Brasil inicialmente, foi aqui em Cachoeira, por dois cachoeiranos” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

Em 1984 na cidade de Salvador, Gomes passou a se apresentar com a Studio 5 em um projeto da prefeitura municipal, o “Bairro a Bairro” (Folha do Reggae, nº2, 1997, p.03), percorrendo alguns bairros populares da cidade. Sobre esse momento

inicial, Nengo Vieira afirma ter percebido uma resposta imediata do público, antes mesmo do primeiro disco ser lançado. O músico aponta o disco “Reggae Resistência” como um divisor de águas na música baiana:

“Começamos a arranjar as músicas de Edson, a ilustrar as músicas do Edson Gomes, que até então só tinha o canto e o contracanto prontos. Aí começamos a botar os elementos, a bateria, o contrabaixo, a guitarra e foi aí que nasceu o “Reggae Resistência”, que é o primeiro disco de Edson Gomes. Rapaz, não só o disco, mas a partir do momento que nós nos juntamos com Edson, nós percebemos uma força que era imbatível. A nossa força junto com Edson era uma força assim tipo, que ninguém poderia abater a gente. Edson quando subia no palco pra cantar, cara, ele arrebanhava multidões, dava um grito de guerra e a galera ia ao delírio. Era uma coisa viva, uma coisa espontânea, uma coisa visceral, tribal, que ninguém poderia deter, que ninguém poderia abafar. Eu percebi isso desde os shows e quando o disco saiu teve essa resposta assim de imediato, com sucessos já consagrados, como ‘Malandrinha’, ‘Sombra da Noite’, ‘Samarina’, ‘Cão de Raça’, ‘Rastafary’, que foi sucesso na época também; e foi um divisor de águas, né? Paralelo á isso a gente sempre dava continuidade ao nosso trabalho como ‘Studio 5’ (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

A primeira gravação de Edson Gomes se deu em 1985²⁹, depois de vencer o Festival Canta Bahia com a música que ele afirma ter sido sua primeira composição concebida como Reggae, a “Rastafary”, lançada em um compacto. No ano de 1987 em Salvador ele foi premiado com o Troféu Caymmi como melhor intérprete, o que lhe rendeu um contrato com a EMI e a possibilidade de gravar seu primeiro disco em 1988, nos estúdios da *WR*, em Salvador. Gomes conta que a maioria das músicas gravadas no primeiro disco foram rearranjadas para o Reggae e que “Rastafary”, seu primeiro Reggae, foi feito em homenagem a Bob Marley:

“A primeira canção que nasceu Reggae mesmo foi ‘Rastafary’. Bob Marley já havia falecido e eu queria fazer uma música que abordasse alguma coisa de Bob Marley, alguma coisa do Reggae e que falasse de Bob Marley, mas eu não queria fazer um Reggae como todo mundo fazia na época, falando da Jamaica,

²⁹Nengo Vieira também foi vencedor desse mesmo Festival, em outra categoria. Em 1986, Vieira venceu o Festival “Vem de Banda” com a música “Gali Galinha”.

do sol da Jamaica, aquela coisa. Aí eu não queria aquela coisa, eu queria uma letra que fosse Reggae, que abordasse algum assunto, fizesse uma homenagem, eu faço uma homenagem a Bob Marley como precursor do Reggae. Então foi a primeira canção minha que nasceu já Reggae. Agora, as outras do *Reggae Resistência*, a maioria delas, quase total, não era Reggae, eu já cantava muito ali no Beira Rio, né? No Beira Rio, um hotel que tem ali em Cachoeira na beira do rio. Então eu me apresentava muito ali. E tem um fato curioso, que eu só me apresentava com as minhas músicas mesmo e eu interpretava muito Tim Maia e o próprio público começou a limar” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

É importante frisar que o principal artista jamaicano a influenciar o Reggae de Cachoeira foi, sem dúvida alguma, Bob Marley e os músicos que formavam com ele a emblemática “The Wailers”. Todos os músicos entrevistados foram unânimes na indicação, o que comprova a preferência ou identificação com a música feita pelo grupo que tinha Marley como líder. Edson Gomes, inclusive, relatou que seu primeiro Reggae, “Rastafary”³⁰ foi feito em homenagem ao “Rei”. Em entrevista a Revista Eletrônica Ritmo e Melodia (2007), Nengo Vieira fala dele como sua principal referência musical:



Nengo Vieira e Edson Gomes em foto publicada no jornal A Tarde.

Fonte: Arquivo pessoal de Nengo Vieira

³⁰Ver letra na íntegra no Anexo II identificada com o número 2.

“Bob Marley & The Wayers é minha maior influência no Reggae, apesar de ouvir outros artistas. No Reggae nacional não tenho influência de ninguém. Como fomos precursores no movimento regueiro baiano, passamos a exercer uma influência na cena Reggae nacional de uma forma geral” (Nengo Vieira, entrevista a Ritmo e Melodia em 02/11 2007).

O músico Marco Oliveira, que integrou a segunda formação da banda “Studio 5”, e posteriormente a Remanescentes, fala dessa influência, que tanto Bob Marley, quanto os precursores na Bahia tiveram sob a sua iniciação no Reggae:

“Quando eu vi que isso já estava acontecendo na ‘Studio 5’, que o pessoal gostou do Reggae, eu entrei também, porque quando eu ouvi Bob Marley eu entendi que o Reggae era a evolução musical de toda música negra, eu aderi total (...).Porque eu traduzi essa musicalidade que já existia, já confirmada, já produzida do Reggae de Bob Marley, já pronta. Porque Bob Marley, Peter Tosh e Bunny Wayler já tinham uma musicalidade pronta: “A forma é essa e tal”. Só que o seguinte, isso traduzido às nossas condições, traduzido ao nosso modo de viver, traduzindo todas as coisas que a gente sabe.” (Marco Oliveira, entrevista em 22/11/2007).

No final de década de 80, os músicos que formavam a “Studio 5” passaram a trabalhar mais com Edson Gomes, acompanhando seus shows e gravando seus discos, como banda “Cão de Raça”, nome do qual Gomes não abria mão³¹. Aos poucos foram deixando de tocar o repertório mesclado da “Studio 5” e se focando mais no Reggae e na Bíblia, e assim surgiu a “Remanescentes”, da convivência na residência do músico Nengo Vieira, em Salvador. Em 1989 todos os músicos que formaram a “Remanescentes” passaram a morar em Cachoeira, o que segundo Nengo Vieira ajudou a compor uma nova musicalidade baseada no Reggae de Bob Marley e na música negra norte-americana:

“Eu vim pra Salvador em 80 e fiquei mais ou menos até 89, no Alto das Pombas, eu retornei pra Cachoeira, comecei a ter família, comecei a ter meus filhos com Valéria e resolvi voltar pra Cachoeira, e o grupo todo já tava morando lá em Cachoeira, o próprio Sine, o Marquinho. Então isso facilitava

³¹Esses músicos gravaram apenas os três primeiros discos de Edson Gomes, o “Reggae Resistência” (1988), o “Recôncavo” (1990) e o “Campo de Batalha” (1991). A partir daí a banda “Cão de Raça” teve diversos músicos em sua formação, mas nunca só de cachoeiranos, como a primeira.

muito a gente ensaiar, facilitava todo mundo se ver, e aí nesse momento a gente começou a ter uma intensidade, a ter uma profundidade de convívio de relacionamento, aí passamos quase cinco anos juntos com essa intensidade de Bíblia, de fumar, de tocar o Reggae, de ouvir a música boa, a *black music* americana, o Blues, o Funk, a Soul Music, o Reggae de Bob Marley. E essa riqueza, essa polirritmia, essa multiplicidade de escolas diferentes, enriqueceu esse grupo e esse grupo começou a produzir um trabalho inovador, que iria influenciar a história do Reggae aqui na Bahia, a história dos trabalhos recentes, dos trabalhos atuais.” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).



Primeira formação da banda “Studio 5”, foto tirada na cidade de São Félix. Da direita para a esquerda:

Edson Gomes, Rui de Brito, Jair Soares, Nengo Vieira e Tinho Santana.

Fonte: Arquivo pessoal de Nengo Vieira.

O músico Marco Oliveira, admirador confesso dos músicos da Motown (tanto que, durante a entrevista em sua residência em Salvador, ele fez questão de colocar um vinil de Marvin Gaye no toca-discos), também falou em entrevista sobre a influência da música negra americana no Reggae de Cachoeira, em especial sobre a semelhança com o Soul, por conta do seu instrumento de trabalho, o contrabaixo:

Na verdade é isso, por saber que a música vem de toda musicalidade negra, aí como eu citei Louis Armstrong, Ray Charles, Marvin Gaye, Stevie Wonder, que experimentou ritmos, que deu toda musicalidade. O Soul, por exemplo, em geral, ele lembra o Reggae, porque na verdade os baixos que deu toda uma base

pra o Reggae, isso aliado àquela maravilha que é Cachoeira, com aquele rio, com aquela coisa, né? (Marco Oliveira, entrevista em 22/11/2007).

Questionado sobre a receptividade que o Reggae teve em Cachoeira, o cantor e compositor Edson Gomes aponta alguns fatores sociais que podem ter propiciado a explosão e a permanência do gênero na região:

“Porque nós estamos aqui no Recôncavo, e no Recôncavo a predominância negra é muito grande, entendeu? Juntamente com a pobreza, a pobreza também é muito grande no Recôncavo. E não só o Reggae, mas nós alavancamos também como instrumentistas, que passou a ser muito valorizado instrumentista de sopro e fomos nós que introduzimos o sopro formado aqui. Tá todo mundo trabalhando. Tem aquela coisa, que aqui no Recôncavo o primeiro incentivo foram os Tincoãs.” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

Em confluência com o que foi dito pelos conterrâneos mais velhos, o músico Geraldo Cristal – que é Ogan e diz ter nascido em um terreiro de Candomblé de Cachoeira – fala um pouco de suas experiências musicais com a Soul Music, mas também da influência que a música dos terreiros e os blocos *afros* tiveram em sua vida artística:

“A minha primeira referência, e eu costumo dizer isso sempre, foram realmente os tambores, africanos, que vieram pra cá com os africanos, que vieram seqüestrados da África. Eu tinha essa referência cultural, mas já tinha também de vários. Eu já ouvia tudo, né? (...) Mas eu ouvia e dançava o James Brown, já tinha aquela influência do Funk, da Soul Music, e por sinal, andei de calça boca de sino, dancei cocotinha, dancei *guti guti*. Então sempre fui uma pessoa, bem antenado, usei *black power*, usei o ouriçador, né? Então a música de James Brown também teve muito a ver com a minha história também, né? Assim, o Toni Tornado, que era um cara também da época. O próprio Tim Maia, o Elvis Presley, que foi uma pessoa que teve um momento que era de massificação, como o James Dean, até pra desviar a história do *Black Power* que tava acontecendo, do movimento. Como John Travolta, em ‘Nos Tempos da Brilhantina’ também, né? Também foi colocado muito como isso, como uma forma de desviar, principalmente a comunidade negra. Porque eles dançavam como negros, mas não podiam aparecer como negros, mesmo porque eles não eram negros. O Elvis tomou esse lugar de Chuck Berry. O John Travolta

dançava com aqueles trejeitos, mas até então não aparecia. Aparecia como discoteca. E a discoteca era a história do James Brown também, né? Porque toda aquela influência da discoteca, era a influência da Soul Music. Eu já era aquele cara que também andava em blocos afros. Eu, em Cachoeira, eu era aquele cara que vinha pra Salvador, buscava as danças, e levava pra Cachoeira” (Geraldo Cristal, entrevista em 28/11/2007).

O baixista da banda “Morrão Fumegante”, Vitor Hugo, argumenta que a forte influência afro em Cachoeira, sobretudo do Candomblé, pode ter contribuído para uma “inversão de hierarquias” que facilitou a aceitação do Reggae:

“A gente ouve Rock em japonês e é uma porcaria. Eu acho que você também acha Rock em português ruim. Como também Bossa Nova em inglês é horrível, parece Cool Jazz, não parece Bossa Nova. Mas você já percebeu que o Reggae feito na Bahia é a única música de fora que a gente consegue fazer versão ou criação que não parece música estrangeira?” O Reggae baiano não parece uma música importada. Parece que nasceu em Cachoeira, você entende? Eu acho que com certeza essa influência de linguagem, desse modo baiano de falar e principalmente de Cachoeira, né? E eu acho que isso também tem a ver com o negro de Cachoeira. Porque também essa coisa da influência negra é muito marcante lá. E a concentração de negros é muito grande lá e é muito respeitado o pessoal do Candomblé. Então, por exemplo, Cristal é um Ogan confirmado e tem todo um orgulho de ser Ogan, de ter a hierarquia negra, independente de ter a hierarquia branca. E é respeitado lá. Então eu acho que isso também facilitou muito pra essa aceitação.” (Vitor Hugo, entrevista em 10/04/2007).

Nengo Vieira também tratou da influência africana em sua entrevista, chamando atenção para o fato de que isso pôde ter contribuído para a receptividade e produtividade em do Reggae de Cachoeira:

“Cachoeira é uma nascente, um lugar rico, um lugar fértil, que nem o Mississipi, banhado pela água do Paraguai e ali as pessoas tem uma influência cultural muito grande dentro da cultura africana né?” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Chamo atenção para um outro ponto que foi mencionado nas entrevistas de Edson Gomes, Tintim Gomes e Geraldo Cristal, onde eles sugerem que o Samba

Reggae teria sido criado em Cachoeira e levado para Salvador, onde se desenvolveu e tomou grandes proporções:

“A gente se apresentava em Cachoeira, no ‘Beira Rio’ e começou a chamar atenção da mídia, que filmou, que inclusive eu acho que esse Samba Reggae que rola em Salvador, surgiu aqui, que é justamente essa música que nós fazíamos aqui, entendeu? Essa música que Edson fazia aqui antes de ser Reggae e que tinha o Samba Lata e o *swing* do violão que ele dava diferente, que formava aquilo tipo um Reggae. Depois que a gente foi saber que era/ O Samba Reggae surgiu aqui. Quando eles vieram filmar/ O pessoal da capital, eles fazem isso, pesquisa, ou aqui ou em outros lugares e lançam como novidade deles. Em 79 quando eu cheguei em Salvador, Ilê Ayê tinha cinco anos ainda de fundado, e não tinha Samba Reggae em Salvador, tinha bloco afro, tinha bloco índio, não tinha Samba Reggae. O Samba Reggae surgiu aqui em Cachoeira, Cachoeira e São Félix, e eles pesquisaram e começaram a fazer em Salvador, mas eles nunca declaram a origem.” (Tintim Gomes, entrevista em 07/06/2008).

O instrumental todo era de sambão, era tombadora, era 105, era bongô, era maraca, eram esses instrumentos, que acompanhavam a música. Então talvez eu tenha sido o primeiro a fazer Samba Reggae, né? (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

Conforme visto nos depoimentos sobrescritos, houve um conjunto de fatores que possibilitou o estabelecimento e o desenvolvimento do Reggae em Cachoeira. A relativa proximidade com a capital do estado, Salvador, fez com que as novidades da indústria fonográfica, nesse caso, discos dos artistas americanos e jamaicanos citados, chegassem até os ouvidos desses jovens que, mesmo sem entender o idioma cantado, acabaram se identificando tanto com a música que buscaram traduzi-la localmente. A bagagem musical e afetiva dos indivíduos entrevistados demonstra a identificação com o gênero e o conjunto de significados que ele traz em seu repertório referencial, dentre estes a sonoridade, os padrões rítmicos e as temáticas. É importante frisar que o momento histórico, onde a valorização do elemento negro na cultura baiana, conforme visto na primeira parte, contribuiu para a identificação étnico-identitária dos músicos de Cachoeira com os elementos que ajudaram a compor uma nova musicalidade, que acabou mexendo com a cabeça e os pés da juventude da cidade.

A última parte da dissertação retoma a trajetória do ritmo na cidade, através de trechos de entrevistas, letras de músicas e capas de discos lançados no período de 1988 a 2009. Os últimos capítulos trazem uma análise da produção em torno do Reggae de Cachoeira nos últimos 20 anos, focada em aspectos musicais e textuais. Através do repertório dos regueiros cachoeiranos serão considerados elementos da sua sonoridade, tais como padrões rítmicos, temáticas, clichês harmônicos e melódicos. Nas falas das entrevistas serão observadas estratégias de legitimação, através de referências compartilhadas e dos discursos de pureza e valorização.

PARTE III

O ENREDO DO REGGAE NA TERRA DO SAMBA

*“Natural, essa música que Deus fez já,
Em sementes pra ter sempre o natural sumo que há,
Trabalhando sem bandeira, o Reggae, o Rock ou Ska(...)”*
(*Natural*, Nengo Vieira & Jair Soares)

O capítulo a seguir traz uma abordagem etnomusicológica sobre a antologia do Reggae cachoeirano, baseada nas falas dos artistas entrevistados e nas suas discografias. É necessário frisar que, além das fontes supracitadas, tanto as observações em shows como a análise dos registros de apresentações em vídeo ajudaram a caracterizar o quadro estudado. No capítulo 8 a produção musical de cada artista será analisada individualmente, em ordem cronológica (Studio 5, Edson Gomes & Cão de Raça, Remanescentes, Sojah, Nengo Vieira & União I, Sine Calmon & Morrão Fumegante, Nengo Vieira & Tribo de Abraão, Distorção, Tintim Gomes & Manassés, Isaque Gomes e Jeremias Gomes) e em posterior será realizado um balanço geral da produção, envolvendo uma discussão em torno de conceitos como gênero, repertório e consumo.

No último capítulo será discutida a relevância do componente religioso na obra desses compositores, que chama atenção no conteúdo de grande parte das letras, que optam pelo Cristianismo em detrimento do Rastafarianismo. O caso do músico Nengo Vieira, que se tornou Diácono da “Bola de Neve Church”, será tratado em especial, pois foram feitas observações em reuniões nas sedes desta denominação religiosa nas cidades de Salvador (BA), Santos (SP) e Guarujá (SP). Com base nessas observações, também será caracterizado o público tanto em eventos seculares quanto em religiosos. Além disso, será considerada a inserção desse artista dentro do segmento *Gospel*, onde vem se destacando numa cena nacional e conseguindo consolidar uma rede com artistas de considerada relevância internacional.

7. Das Marges do Paraguaçu

Buscando seguir uma ordem cronológica³², temos em 1982 o surgimento do grupo que pode ser considerado como a proto-célula do Reggae de Cachoeira, ou pelo menos a sua fase embrionária, o “Studio 5”, que apesar de não ser uma banda de Reggae, já o incluía em seu repertório. A primeira formação da “Studio 5”, que tinha Rui de Brito como guitarrista, Tinho Santana como contrabaixista (depois substituído por Albertinho), Nengo Vieira como guitarrista e Jair Soares como baterista, gravou os primeiros discos de Lazzo e Edson Gomes, tendo durado até a formação da banda “Fogo Baiano”³³, quando os dois primeiros músicos citados foram substituídos por Sine Calmon e Marco Oliveira. Segundo Nengo Vieira:

“O Rui de Brito saiu e formou a “Fogo Baiano”, Jair Soares viajou pra o Rio de Janeiro em busca dos sonhos e realizações dele e eu fiquei aqui, continuando a trabalhar com Edson e com a “Studio 5”, foi quando eu reintegrei a “Studio 5” com outros componentes. Foi aí que eu convidei o Tintim Gomes, que é irmão de Edson Gomes, convidei o Sine Calmon pra fazer guitarra no lugar de Rui de Brito e o Marco Oliveira no contrabaixo, no lugar de Albertinho, que era baixista da ‘Studio 5’. A partir daí nasceu o chamado grupo ‘Remanescentes’, já com a proposta de fazer só o Reggae”. (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

No final dos anos 80, os músicos que formavam a “Studio 5” (Nengo Vieira, Marco Oliveira, Sine Calmon e Tintim Gomes) passaram a se dedicar mais ao Reggae, por conta de terem se tornado a banda de base para o trabalho de Edson Gomes. Nesse período a residência de Nengo Vieira em Salvador, no bairro da Federação, apelidada de “53”, servia como uma espécie de concentração desses músicos, tendo ensaiado por lá artistas como Lazzo, Gerônimo³⁴, e até o roqueiro Raul Seixas. Até meados de 1991,

³²O Anexo I traz uma cronologia das bandas de Reggae de Cachoeira.

³³A banda “Fogo Baiano” alcançou um relativo sucesso com a lambada “Vem Ver” (versão de “Yo Vouai Ou”), gravada no disco “Fogo Baiano” (1990), lançado pela Polydor.

³⁴O cantor, compositor e trombonista Gerônimo é baiano da Ilha de Bom Jesus dos Pobres, teve formação eclética e começou tocando trompa e trompete na Filarmônica da ilha e percussão no Trio Elétrico de Dodô e Osmar. Para saber mais sobre Gerônimo, acessar: <http://www.cliquemusic.com.br/artistas/geronimo.asp>.

quando gravaram o terceiro disco de Edson Gomes, os músicos da “Studio 5” também se apresentavam como banda “Cão de Raça”. Depois de tentativas frustradas de incorporar Edson Gomes ao grupo, passaram a revezar os dois nomes nas apresentações. Segundo Vieira:

“A ‘Studio 5’ tinha uma proposta muito aberta, porque era uma banda de músicos, né? Fazíamos Funk, fazíamos Rock, Salsa, fazíamos o próprio Reggae e era um trabalho de músicos. E ele falou: ‘O meu trabalho é mais um trabalho de compositor’. Aí não deu certo, o convite não foi concretizado. Aí ele seguiu a carreira dele como ‘Edson Gomes & Cão de Raça’, mesmo a ‘Studio 5’ acompanhando ele, os elementos da ‘Studio 5’ acompanhando ele, mas era às vezes Edson Gomes como ‘Studio 5’, porque a gente também não abria mão do nosso nome e às vezes como ‘Cão de Raça’. Até que gravamos o disco como ‘Cão de Raça’, mas quem gravou foram os músicos da banda ‘Studio 5’, eu, Rui de Brito, Jair Soares, o Albertinho” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).



Segunda formação da banda “Studio 5”, em foto tirada na cidade de Cachoeira. Da direita para a esquerda: Valéria Leite, Tintim Gomes, Marco Oliveira, Nengo Vieira e Jair Soares.

Fonte: Arquivo pessoal de Marco Oliveira.

A convivência estabelecida com a frequência de ensaios, shows e as gravações dos discos possibilitou um salto maior em suas carreiras, a oportunidade de criar um trabalho coletivo, dentro do “Remanescentes”, grupo que já nasceu com o propósito de fazer só Reggae, muito inspirado nos “The Wailers”. As entrevistas realizadas com três dos fundadores do grupo, Marco Oliveira, Nengo Vieira e Tintim Gomes, atestam que um dos principais ingredientes desse projeto era a forma de compor, feita de maneira coletiva, o que demonstrava o introsamento e a versatilidade dos músicos. Nas apresentações em público todos tocavam instrumentos diferentes e também cantavam, como conta Nengo Vieira:

“Então a partir daí a gente começou a formar o ‘Remanescentes’ já com uma visão de grupo, que nem um “The Wailers”, um grupo mesmo, da minha música ser a música de Sine, a música do Sine ser a minha música e vice-versa e nós conseguimos fazer isso. Era um grupo muito rico porque não tinha só um cantor. Eu era o compositor mais antigo da banda, pelo fato de ter mais experiência, eu tinha a maioria das composições, mas começou a surgir parceria, eu com Tintim, eu com Sine, eu com Marco, e os arranjos começou a sair um pouco do meu domínio, começou a se estender pra os outros elementos, a fazer uma coisa mesmo de grupo, de ajuntamento. Então eu cantava, o Sine Calmon cantava, o Marco Oliveira cantava, Tintim Gomes cantava. (...). Por exemplo, eu tava tocando guitarra e cantando, aí Marco Oliveira ia cantar, aí eu pegava minha guitarra e dava a Sine, Sine pegava a guitarra dele e dava pra Marco, eu pegava o contrabaixo de Marco, então era essa troca, isso tudo era uma coisa diferente que acontecia” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Segundo os entrevistados, o retorno para a cidade natal também foi uma decisão coletiva, uma maneira de driblar as dificuldades econômicas e estarem mais próximos uns dos outros fazendo música e congregando com suas famílias, que passaram cada um a formar. Além disso, Marco Oliveira cita um outro ingrediente importante nessa mistura, o espiritual:

“Todo mundo se mudou pra Cachoeira pra isso. Todo mundo foi pra lá, Nengo já tinha família lá, eu tinha, Sine tinha, Tintim tinha, e a gente voltou pra Cachoeira pra isso, estrategicamente, pela coisa sócio-econômica mesmo. Porém, como eu te falei, como era uma música religiosa, a aceitação não foi logo. Mesmo tendo o respaldo da gente, Nengo já era músico das antigas, Sine

também, eu também, todo mundo da cidade, com um certo nome, já tinha o lance de dizer: “Pô, Nengo toca mesmo”. Cada um individualmente já tinha uma carreira, um de tocar, banda de baile, banda de não sei que lá, Nengo já tinha um tempo aqui em Salvador. Então a gente já tinha um certo patamar de músico, mas tinha que conquistar ali, porque tinha a coisa nova da religião. E na época, tinha essa coisa, se hoje já é difícil... Todo mundo confundia.” (Marco Oliveira, entrevista em 22/11/2007).

A leitura da Bíblia, que se tornou fundamental para os “Remanescentes”, foi uma prática adquirida através do convívio com Edson Gomes, ainda em Salvador, no “53”. Adiante será discutida a importância da Bíblia e da religião na vida dos regueiros cachoeiranos, bem como a influência de suas músicas na conversão de pessoas para o evangelismo. Nesse sentido, o trabalho pioneiro realizado pelos “Remanescentes” tornou-se um divisor de águas para o Reggae baiano, não somente pelas letras, que pregavam o evangelho de uma maneira inusitada; mas também pela sonoridade. As apresentações do grupo eram sempre requisitadas em Cachoeira e cidades adjacentes, como São Félix, Muritiba e Maragogipe, e os registros dessas apresentações, geralmente feitos em fitas K-7 eram disputados na região. Sobre esse aspecto, Nengo Vieira comenta:

“As pessoas nos respeitavam muito porque a musicalidade que existia no grupo era muito grande, muito rica e era uma coisa muito singular, muito original e muito verdadeira. As pessoas viam na gente uma coisa inusitada, diferente, que se viu com os ‘Novos Baianos’ há tantos anos atrás, com um histórico parecido, onde surgiu o que todo mundo já sabe. Então com ‘Remanescentes’ foi a mesma coisa. E do ‘Remanescentes’ surgiu todo esse *boom* de nomes já famosos dentro da história do Reggae.” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

O grupo chegou a gravar parte do seu repertório, algo em torno de 12 músicas, nos estúdios da WR, a convite do proprietário, o produtor Wesley Rangel, que desde a gravação do primeiro disco de Edson Gomes, viu um potencial nos músicos de Cachoeira:

“O grupo ‘Remanescentes’, composto basicamente pelos músicos da banda de Edson Gomes, era uma forma de expressão mais independente desse grupo que tinha e tem o *Reggae* no sangue e na alma. Desses regueiros nasceram grandes

intérpretes como Tintim Gomes que gravou em 1999 o CD ‘Pedra Sobre Pedra’, Nengo Vieira que lançou cinco CDs, Sine Calmon, um sucesso, com quatro CDs produzidos e Marco Oliveira, que lançou o CD independente ‘Distorção’ em 2006. Em quase todos esses trabalhos a *WR* esteve presente como parceira ou simplesmente como estúdio de locação, exceto nos trabalhos de Sine Calmon que gravou seus discos em outros estúdios.” (Wesley Rangel, entrevista em 27/072007).

O *tape* gravado na *WR* nunca foi lançado, ficando arquivado quando os “Remanescentes” se separaram em 1994. Contudo, o álbum intitulado de “Semente do Amor”³⁵ chegou a circular nas mãos de colecionadores, que o consideram uma referência na história da música Reggae da Bahia. Em sua entrevista, o músico Marco Oliveira chegou a considerar a produção do grupo como um importante patrimônio cultural deixado para futuras gerações:

“Remanescentes’ hoje é o maior patrimônio do Reggae da Bahia, o ‘Remanescentes’ hoje é referência, se transformou em escola também, como é o Reggae de Bob Marley, porque vc vê que o Reggae de Bob Marley não rola muito nas rádios, porém na verdade se transformou em escola, exatamente por isso, porque todo mundo já conhece, todo mundo já sabe. Quando vc quer tirar uma dúvida, você vai lá no disco de Bob Marley e pega uma mixagem, ou como fica o baixo em um volume, como é o decibéis, como você quer o seu, então virou escola. Então da mesma forma virou escola ‘Remanescentes’, e pra mim com muito mais mérito, porque como musicalmente já tinha sido inventado o Reggae, o mérito fica da gente colocar o Reggae com a nossa cara, porém como o contexto religioso, filosófico e tal. Pra mim o maior mérito ainda é isso, ter contagiado pessoas a ler a Bíblia, contagiado assim no sentido de se comportar, da forma que tem um parâmetro, da forma que Deus quer que a gente se comporte, né? Sendo respeitador, sendo pessoas boas para com as nossas famílias, nossos irmãos. Então isso pra mim é o maior mérito do ‘Remanescentes’, é o mérito cultural, é o patrimônio sócio-cultural que a gente conseguiu deixar para as pessoas.” (Marco Oliveira, entrevista em 22/11/2007).

³⁵Ver algumas letras do álbum no Anexo II, identificadas com os números 48, 61, 85, 89, 121, 136 e 140. O Anexo IV contém 09 faixas do “*tape*” gravado na *WR*, gentilmente cedido por Wesley Rangel, para uso nessa pesquisa.

Outro aspecto importante a ser mencionado nessa pesquisa é a contribuição dos “Remanescentes” para uma nova musicalidade baiana que passou a se formar nos anos 90, sobretudo no uso de instrumentos e técnicas de gravação. O músico Vitor Hugo, que participou da segunda formação do “Remanescentes”, tratou desse aspecto em sua entrevista:

“O disco foi muito bem feito pra época e também foi muito chocante nessa coisa do Reggae na Bahia. E também tem uma coisa, na Bahia nunca dão ao Reggae a glória merecida. O primeiro disco de Edson Gomes, por exemplo, foi gravado com bateria eletrônica, que era o que se usava na época com o Axé. É uma bateria com um som que não é bateria, só é bateria porque chamam de bateria, mas não passa de um brinquedo eletrônico. No estúdio daqui, o da *WR* que era o único que tinha e era o maior. Tinha estúdios pequenos, mas profissional só tinha a *WR*, era o maior estúdio que tinha aqui. Então eles gravavam o som com bateria eletrônica. Nengo até produziu esse disco e tal. E talvez eles não tivessem, eles os técnicos, não tinham condições de gravar com bateria acústica. Depois do disco de Edson Gomes eles viram a necessidade da bateria acústica. Você pode reparar, depois do primeiro disco de Edson Gomes, tudo foi feito, a maioria das coisas na Bahia foram feitas com bateria acústica. Veio o disco da ‘Remanescentes’ que não saiu, mas até ‘Remanescentes’ você não ouvia o contrabaixo na música baiana. Você não ouvia. Aí a ‘Remanescentes’ fez o disco. Na época que eles fizeram o disco, o contrabaixo, ia tocar na rádio, aí não podia, era um grave muito estranho, soava estranho. Engraçado que depois Sine lançou o disco dele com o contrabaixo mais grave ainda e por ser uma linguagem mais aceitável pra o pessoal da rádio, o pessoal que conhecia mais o Reggae, aceitou. Então depois do disco da ‘Remanescentes’ o contrabaixo foi ouvido no Axé, o contrabaixo foi ouvido em toda música baiana, em todos os discos de música baiana. Então o Reggae sempre é o primeiro a testar as coisas, mas nunca é reconhecido como pioneiro.” (Vitor Hugo, entrevista em 10/04/2007).

É necessário pontuar que além da incorporação dos elementos musicais influenciados pelo Reggae e do componente religioso, mais um ponto pode diferenciar os “Remanescentes” em sua trajetória. As práticas desenvolvidas em grupo, muitas das quais estendida às suas famílias, geraram polêmica na época, tanto em Cachoeira quanto em Salvador:

“A gente começou a ter alguns posicionamentos muito sólidos, muito consistentes, dentro daquilo que nós acreditávamos, dentro daquilo que nós achávamos que era correto, entendeu? E usando a Bíblia, tendo a Bíblia como nosso trilho, nossa bússola, a gente passou a ter algumas atitudes. Por exemplo, os nossos filhos, nós não colocávamos nas escolas, porque a gente achava, e na verdade, no fundo, no fundo é, uma lavagem, esse ensino daí que as pessoas passam tanto tempo aprendendo um bocadinho de coisa, e paga pra estudar, paga pra aprender, um absurdo. Então a gente achou melhor alternar isso, ensinar os nossos filhos a coisa prática, diária, que você vive, fazer a conta, você multiplica, soma, divide e subtrai. E aprender a falar e ler. Ler a palavra de Deus, que é o fruto da vida. Aí passamos a criar nossos filhos assim. Inclusive o meu filho mais velho, que hoje é o meu baterista, já foi pra escola com quase 10 anos de idade, por causa dessa atitude nossa. Nós não permitíamos tirar foto nossa, fazer broche e reverenciar a gente como ídolo porque a gente abominava idolatria. Nós achávamos que isso era idolatria, fanatismo pela imagem. E a imagem da gente escandalizava na aparência. Minha aparência hoje, hoje eu tô *light*, hoje eu tô tipo fino, sabe? Era coisa tribal, minha barba batia aqui [mostrando a mão na altura do tórax], era um *dreadlock* com aquele cabelo bem consistente. Nós vínhamos aqui pra o Sindicato dos Músicos pra fazer o concurso pra trabalhar no carnaval, chegava lá a gente tomava conta do sindicato. ‘Pô, chegou o Remanescentes’. A gente chegava e a nossa imagem, a nossa embalagem já intimidava as pessoas.” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Dentre as práticas mencionadas nas entrevistas estava também o uso da “Ganja” como instrumento de meditação para leitura da Bíblia, um grupo de estudos da “Palavra” em suas residências, que acontecia em forma de rodízio; e a abolição de métodos contraceptivos, o que acabou elevando a taxa de natalidade nas famílias de todo os músicos.

“A convivência, e principalmente o relacionamento familiar, que a gente vivia como uma família mesmo, uma família. Todo mundo tomava café junto, estudava junto, lia a Bíblia, coisa mesmo que se faz em família, entendeu? Orava, brincava, fazia churrasco, tomava cerveja, todo mundo junto. Coisa que se faz com família, marcar no final de semana churrasco, tomar uma cervejinha, era o que a gente fazia, sempre.” (Marco Oliveira, entrevista em 22/11/2007).



“Remanescentes”, tendo à frente Nengo Vieira e sua esposa Valéria Leite, Wilson Tororó, Tintim Gomes, Marco Oliveira, Beto, Quinho e Sine Calmon.

Fonte: Arquivo Pessoal de Nengo Vieira



“Remanescentes” na residência de Nengo Vieira em Cachoeira. Da esquerda para a direita: Valéria Leite, Tintim Gomes (com Sintique Vieira), Wilson Tororó, Sine Calmon, Nengo Vieira, Quinho. À frente: Marco Oliveira (com Ester Vieira).

Fonte: Arquivo Pessoal de Nengo Vieira

Apesar de sofrer preconceito por parte de algumas pessoas, muito por conta do visual, os “Remanescentes” passaram a ter o respeito e admiração de boa parte da população cachoeirana, sendo requisitados para tocarem nas principais festas da cidade, à despeito da Feira do Porto e Boa Morte. Sobre esse aspecto o músico Nengo Vieira comentou:

“As pessoas que gostavam da gente pela musicalidade, os nossos admiradores eram pessoas que tinham o maior carinho com a gente, com o trabalho da ‘Remanescentes’. Porque nós éramos pessoas de bem, cara, não fazíamos mal a ninguém. Nós éramos músicos, que acreditavam na Bíblia, que queria falar do amor de Jesus para as pessoas e fumávamos maconha, acabou. E tínhamos nossas famílias. Eu tinha a minha família, Sine a dele, Marquinho a dele, Tintim a dele, entendeu? Brigas, problemas? Todo mundo tem. Mas não era problema de danificar a vida de ninguém, de danificar o próximo. Então as pessoas sabiam que a gente fumava e tudo, mas tinham o maior respeito com a gente. No Alto das Pombas [localidade onde morou no bairro da Federação, em Salvador] mesmo, a Polícia Militar sabia que lá na sede todo mundo fumava, que era um centro de todo mundo fumar, mas nunca tomamos baculejo, nunca tomamos blitz, nunca fomos abordados por policial.” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Dentro do repertório do grupo havia canções que tratavam de temas sociais, muitas das quais denunciando políticos e policiais corruptos³⁶. Algumas letras compostas pelos “Remanescentes” denunciavam extermínio, injustiça social, abuso de poder; que é uma peculiaridade do Reggae, como diz Marco Oliveira:

“Isso pra mim é o principal, que o Reggae é a evolução musical da música negra, e é na verdade uma das coisas mais ricas de rica dos últimos tempos, porque pode se agregar valores, musicalidade, agregar filosofias, agregar principalmente, que eu acho que ela foi feita pra fazer, que é louvor à Deus e o contexto social. Só que não se louva à Deus se não se incomoda com o próximo, então pra mim ela é principal no contexto social.” (Marco Oliveira, entrevista em 22/11/2007).

³⁶No Anexo IV ouvir no disco “Semente do Amor” as faixas “Policiar sim, maliciar não” e “Vida Breve”.

Até meados de 1994 os “Remanescentes” Nengo Vieira, Tintim Gomes, Marco Oliveira, Sine Calmon, Quinho, Beto, Wilson Tororó, Valéria Leite e João Teoria trabalharam coletivamente, mas mesmo com o término do grupo, continuaram contribuindo uns com os outros, mesmo que esporadicamente. Com a saída de Calmon e Oliveira, Vieira e Gomes deram continuidade ao projeto por pouco tempo, chamando músicos como Vitor Hugo e César Napole para substituírem os dissidentes. O trumpetista João Teoria³⁷ acompanhou Nengo Vieira por um longo período, tendo gravado todos os seus discos gratuitamente, mesmo depois de ter se tornado um músico renomado. O percussionista Wilson Tororó tocou na “Morrão Fumegante” por alguns anos, bem como Valéria Leite, que foi convidada por Sine Calmon para fazer “backing vocal” na banda durante algum tempo, também gravando em um dos discos de Calmon. Desde 2007 Marco Oliveira reveza o contrabaixo com Vitor Hugo na “Morrão Fumegante”, além de dar continuidade ao seu projeto, a banda “Dystorção” e atuar como músico *free lancer* na banda soteropolitana “Mosiah”.

É importante frisar que uma parte significativa do repertório de Sine Calmon, tanto em shows como em discos gravados, é de autoria de Nengo Vieira³⁸. Tintim Gomes também gravou duas composições de Vieira em seu disco “Pedra sobre Pedras”³⁹ (1999), “Guerreiro Mor” e “Pelo Amor de Deus”, ambas da época dos “Remanescentes”. Nengo Vieira é, incontestavelmente, o compositor mais requisitado dentre eles, pois possui maior número de canções gravadas, inclusive pelos ex-companheiros de grupo supracitados. Além disso, Vieira é um experiente arranjador e musicista, tendo produzido desde a década de 80, arranjos para álbuns importantes para a discografia do Reggae baiano, a despeito dos primeiros LPs de Edson Gomes, seus próprios discos, chegando também a gravar guitarra, contrabaixo e bateria em algumas faixas do disco “Reggae na Estrada” (1999), da banda maranhense “Tribo de Jah”.

³⁷João Teoria teve sua formação musical em uma filarmônica da cidade de Muritiba. Com apenas 17 anos já fazia parte do “Remanescentes”, onde iniciou sua carreira se destacando como trumpetista. Atualmente é membro da orquestra “Rumpilezz” (www.myspace.com/rumpilezz) e da banda de Carlinhos Brown (www.myspace.com/carlinhosbrown).

³⁸Ver no Anexo II algumas dessas letras identificadas com os números 52, 72, 73, 95 e 97.

³⁹No Anexo IV ouvir no disco “Pedra sobre Pedras” as faixas “Guerreiro Mor” e “Pelo Amor de Deus”.

8. Botando “Fogo na Babilônia”

O capítulo 8 analisa o repertório dos discos de Reggae gravados pelos músicos de Cachoeira, além de tratar de sua produção e consumo. Retomando a trajetória de artistas e grupos que formaram a cena estudada, serão considerados dois períodos produtivos, a primeira década que corresponde aos anos entre 1988-1998, e a segunda década, correspondendo aos anos entre 1999-2009. Essa divisão se justifica pelos meios tecnológicos em que os discos foram lançados durante as três décadas estudadas e pelo nível de dificuldade que se tinha para fazer uma gravação, o que muitas vezes dependia de um contrato com alguma gravadora. Conforme mencionado no capítulo anterior, a produção musical em torno do Reggae de Cachoeira se inicia nos anos 80, quando Edson Gomes, com a colaboração dos músicos da “Studio 5”, em especial de Nengo Vieira e Jair Soares, teve seu repertório rearranjado para o Reggae. Edson Gomes relatou em entrevista à Revista Musical On-Line que antes de gravar seu primeiro disco, gravou duas músicas por conta de premiação em festivais.

“Em 1977, participei do Festival de Inverno de Cachoeira que já tinha um prestígio e profissionalismo maior que os Festivais Estudantis e teve a participação de artistas de outras cidades baiana que já tinham prestígio. E fui primeiro lugar também nesse Festival. Depois desse Festival fiz algumas tentativas profissionais que não tiveram sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo. Retornei para Cachoeira e em 1985 participei de um Festival de Música na cidade de Feira de Santana – BA, que era a segunda maior cidade do interior do nordeste. Fui premiado com o segundo lugar e melhor intérprete. Em 1987 participei em Salvador – BA do Festival de Música – Troféu Caymmi e fui premiado como melhor interprete. Em 1985 tive a primeira experiência gravando em estúdio e 1987 com o Troféu Caymmi tive a segunda e em 1988 gravo meu primeiro disco com o título de ‘Reggae Resistência’. Esse é um breve resumo da minha iniciação musical e profissional.” (Edson Gomes, entrevista a Revista Musical On-Line, 2006).

Em 1988 Gomes gravou o primeiro disco de sua carreira, o “Reggae Resistência”, no estúdio *WR*, em Salvador, por uma indicação do radialista e produtor Cristóvão Rodrigues. O disco foi produzido por Wesley Rangel, proprietário do estúdio, que falou em entrevista sobre essa experiência e da primeira impressão que teve sobre o trabalho de Edson Gomes:

“No segundo semestre de 1988, com a música baiana entrando forte na mídia nacional, a EMI Odeon, muito animada com as vendas da banda ‘Reflexus’, que naquele período foi um fenômeno com mais de 1.000.000 de LPs vendidos, resolve apostar no Reggae baiano por indicação de Cristovão Rodrigues, programador da Itapoan FM que apostou no trabalho de Edson Gomes e me procurou para produzir seu primeiro disco. Ao tomar conhecimento do repertório e da sonoridade de Edson, percebi que se tratava de um grande talento, com grande expressão artística, influenciado por Bob Marley, sem, entretanto, perder sua própria personalidade como intérprete e compositor que o capacitava a ser um dos maiores ‘Reggaemans’ do Brasil”. (Wesley Rangel, entrevista em 07/07/2007).

É importante ressaltar o pioneirismo desse trabalho, que apesar de ter sido lançado como um disco solo, voltado para as composições de um único artista – no caso Edson Gomes – representava o resultado de uma pesquisa coletiva sobre o Reggae, feita há alguns anos pelos músicos da “Studio 5”.



Capa e Contracapa do LP “Reggae Resistência”, lançado pela EMI Odeon em 1988.

O álbum “Reggae Resistência” pode ser considerado o primeiro do gênero no Brasil, pois antes do seu lançamento nenhum outro artista ou grupo conseguiu gravar um disco exclusivamente de Reggae no país. Esse trabalho de Edson Gomes chama atenção pela unidade alcançada, tanto no padrão rítmico quanto pela temática tratada, voltada, sobretudo, para o discurso étnico-identitário. Segundo Carvalho (2000):

Um gênero musical, portanto, vem a ser muitas coisas ao mesmo tempo: é um padrão rítmico sintético, uma sequência de batidas de tambor, um ciclo ou uma sequência harmônica precisa, ou pelo menos claramente reconhecível; é algumas vezes um conjunto de palavras ou tropos literários fixos que combinam com algum padrão rítmico particular e com algum tipo particular de harmonia e de movimento melódico porque aquelas palavras ou tropos evocam uma determinada paisagem social, uma paisagem histórica, uma paisagem geográfica, uma paisagem divina, ou mesmo uma paisagem mental (CARVALHO, 2000:6-7).

Apesar de outros artistas, a exemplo de Jorge Alfredo e Chico Evangelista⁴⁰, terem gravado algumas faixas com influência do ritmo jamaicano, o álbum supracitado inaugurou nas prateleiras das lojas de disco do país o gênero “Reggae Nacional”. Apesar de assinar um contrato com um selo importante, o pioneirismo custou a Gomes uma redução de investimento por parte da gravadora, que preferia que ele mesclasse o repertório:

“Rangel gravou e negociou o *tape* com a EMI e chegou que pela EMI eu fiz um contrato de três discos, o ‘Reggae Resistência’, o ‘Recôncavo’ e o ‘Campo de Batalha’ nesse contrato. Pronto aí esse ‘Reggae Resistência’, ele quando saiu foi um estrondo. E eu acho que a gravadora não esperava que pudesse alguém no Brasil que se arriscaria a fazer como só um estilo, só Reggae, eles não esperavam. Tanto que eles tentaram me mudar no segundo, eu não aceitei, no terceiro também não aceitei, aí eles não renovaram comigo mais, né? Então aconteceu isso, foi uma cartada assim, decisiva, né? De alguém dizer: ‘Vou me enveredar por esse caminho, só Reggae’. Aí eles não acreditaram, tanto que eles concluíram o contrato, porém eles não investiram mais. Investiu no primeiro, mas no segundo e no terceiro não houve investimento não. Porque eles não queriam que eu trabalhasse com Reggae, foi a contragosto, só com Reggae.” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

⁴⁰Chico Evangelista & Jorge Alfredo. *Bahia Jamaica*. Copacabana, 1980.

O produtor musical Wesley Rangel produziu três discos de Gomes, dentre os quais, os dois primeiros de sua carreira. Rangel faz um balanço positivo da trajetória profissional do cantor cachoeirano, que segundo ele, procurou manter a originalidade do seu trabalho, mesmo com a pressão da gravadora:

“Nesse momento de início de carreira no disco, Edson estava receptivo, apesar de muito preocupado em manter a originalidade de seu trabalho. Particpei da produção, gravação e mixagem dos primeiros discos de Edson Gomes além de alugar o estúdio para os demais trabalhos. O primeiro foi ‘Reggae Resistência’ em 1988 com grande resultado de venda, consolidando a carreira desse artista que conquistou uma grande parcela do público da Bahia e do Brasil inteiro. Em 1990 produzi e gravei o LP ‘Recôncavo’ com sucessos como ‘Lili’, ‘Fala só de Amor’, ‘Guerreiro do Terceiro Mundo’ e outros. Em 1991 a EMI Odeon optou por convidar Perinho Santana para produzir o disco ‘Campo de Batalha’ que lançou o hit ‘Criminalidade’. Em 1995, João Augusto da EMI convidou-me novamente para produzir o trabalho ‘Resgate Fatal’ com destaque para as músicas ‘Resgate Fatal’ e ‘Isaac’ – homenagem a seu filho, que hoje segue carreira na mesma trilha do pai. Em 1997, Edson assina comigo a produção do CD ‘Apocalipse’ com o mega sucesso ‘Perdido de Amor’, ‘Camelô’ e ‘Apocalipse’. Em 2001 o próprio Edson produziu para a gravadora Atração o CD ‘Acorde, Levante e Lute’ com o hit de mesmo nome e regravando ‘Malandrinha’. Em 2005 ainda pela Atração foi gravado um CD duplo ‘Ao Vivo em Salvador’.” (Wesley Rangel, entrevista em 07/07/2007).

É importante frisar que até início dos anos 90, fase em que Edson Gomes lançou seus três primeiros álbuns, o caminho trilhado por um artista para conseguir gravar um disco era bastante árduo, principalmente se forem levados em conta a dificuldade financeira e o preconceito (ainda que tido como “musical”) relatado na página anterior. Deve ser considerada também a cadeia produtiva que envolveu esse processo, que vai desde as técnicas de gravação, até os meios de distribuição do produto final, nesse caso, os LPs, pois exigiam investimento por parte das gravadoras. Durante o período em análise (1988-1991) houve um relativo crescimento do mercado fonográfico na Bahia, muito por conta dos precursores da “Axé Music”, que passaram a chamar atenção dos grandes selos com a venda de milhares de discos. Conforme entrevista de Wesley Rangel, o sucesso de vendas dos discos desses artistas levou a gravadora EMI Odeon a

investir em novos talentos baianos. Assim, em 1988, Edson Gomes assinou um contrato com o selo para produção de três álbuns, que foram essenciais para a consolidação da sua carreira no estado e em boa parte da região Nordeste.

O repertório do primeiro álbum, o “Reggae Resistência”⁴¹ inclui músicas como “História do Brasil”, “Sistema do Vampiro” e “Viu”, que abordam questões como o racismo, desigualdade social e violência. Já o segundo álbum, o “Recôncavo”⁴² traz canções com uma forte marca de protesto contra o racismo, a exemplo de “Recôncavo”, “Guerreiro do Terceiro Mundo”, “Lili” e “Estrangeiro”. O último álbum da trilogia gravada pelos músicos da “Studio 5”, o “Campo de Batalha”⁴³, incluiu músicas que denunciam a violência e o descaso social, a despeito de “Criminalidade” e “Somos Nós”. Sobre esse forte veio social em suas letras Edson Gomes comenta:

“Mesmo antes de eu ter a relação com o Reggae já existia em mim aquela coisa de protestar, né? A veia de protesto já nasceu comigo, mesmo porque eu sou oriundo de uma raça sofrida, de descendentes de escravos, né? Então a nossa realidade até hoje é uma realidade muito cruel, muito difícil. A minha família é grande, todo mundo é pobre, todo mundo vive uma vida difícil. Eu não queria cantar falando de amor, essas coisas assim e tal, eu queria falar sempre de um assunto, de uma coisa assim. Então eu fui me especializando em escrever sobre essas coisas. É tanto que eu não sou muito de fazer canções de amor. Eu faço, mas não é a minha especialidade não. A minha especialidade é mais o social, é mais o protesto. Então, essa necessidade mesmo de abordar as questões, a necessidade de reivindicar direitos, isso me levou a optar por esse caminho.” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

A observação das capas e encartes dos discos citados também ajuda a entender o quadro estudado, pois complementa tanto as letras quanto as falas das entrevistas. O encarte do primeiro disco, por exemplo, continha a foto de uma Bíblia, livro que para Gomes sempre foi um forte referencial. Na capa, numa foto de busto para cima, o músico exibe um outro signo marcante, sua cabeleira “rasta”. O segundo disco traz na capa uma foto do artista dentro de uma moldura nas cores da Etiópia. No encarte, uma foto de Edson Gomes com seus músicos e filhos (Isaque e Jeremias) vestidos com uniformes de futebol, outra paixão do artista, que chegou a almejar ser um jogador profissional.

^{41, 42 e 43} Ver letras dos discos citados no Anexo II.

Os signos adotados nas capas e encartes desses discos além de corroborarem com o discurso étnico-identitário das letras comprovam uma afinidade de “longa-distância”⁴⁴ entre baianos e jamaicanos. O uso da imagem da Bíblia, a escolha das cores, cabelos e até mesmo o gosto pelo futebol dão conta de uma estética que pode sugerir que ambos movimentos nasceram em condições histórico-sociais similares, caracterizadas por um fluxo de informações gerado por conexões locais e globais, onde a música, no caso o Reggae, foi o “fio condutor” de tudo. Em seus depoimentos, Nengo Vieira e Edson Gomes, precursores do movimento Reggae em Cachoeira, afirmaram categoricamente que para eles a música foi o principal elemento de identificação entre as duas culturas, a jamaicana e a baiana:

“(...). E eu nunca quis, veja bem, nem traduzir as letras pra saber o quê os camaradas tavam falando. Eu sentia a vibração, que aquilo ali era uma coisa positiva, né? Porque a música, a música em si, ela já diz muita coisa. Ela precisa da letra pra identificar, mas ela vibra, ela diz se ela é sentimento, se ela é lamento, se ela é tristeza, ela já vibra o que ela é. Agora, a palavra vai servir para identificá-la. Às vezes o compositor consegue identificar a letra e às vezes não consegue identificar a música, né? A música é uma coisa e a letra é outra.” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

“Exatamente, pelo fato de ser afro-descendente também, acima de todas as coisas, né? Eu sou um híbrido de negro com branco, um tipo “sará”. Então o ritmo me toca muito, eu sou uma pessoa muito rica ritmicamente. Então o trabalho do Reggae é um trabalho que tem um elemento rítmico muito forte, é muito presente o elemento do ritmo, né? E com isso eu tive uma identificação muito grande. Depois eu vi a riqueza melódica que o Reggae traduz. Então a partir daí eu comecei a ficar maravilhado, extasiado, de ver aquela coisa pronta com aquela densidade tão profunda e aí foi uma ida sem retorno, né?” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

⁴⁴Usando um termo criado por Antonio Godi em: GODI, Antonio J. V. dos Santos. Reggae e Samba Reggae in Bahia. A Case of Long Distance Belonging. In: PERRONE, Charles & DUNN, Christopher (Eds.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. Florida: University Press of Florida, 2001.



Encarte do disco “Recôncavo” (1990). Em pé: Eddie Brown, Ari Gil, Nengo Vieira, Marco Oliveira e Tintim Gomes. Agachados: Edson Gomes e seu filho Isaac Gomes.



Em pé: Junior Marvin e Toquinho. Agachados: Jacob Miller, Chico Buarque, Paulo César Caju e Bob Marley. Foto tirada durante partida de futebol realizada no Rio de Janeiro.

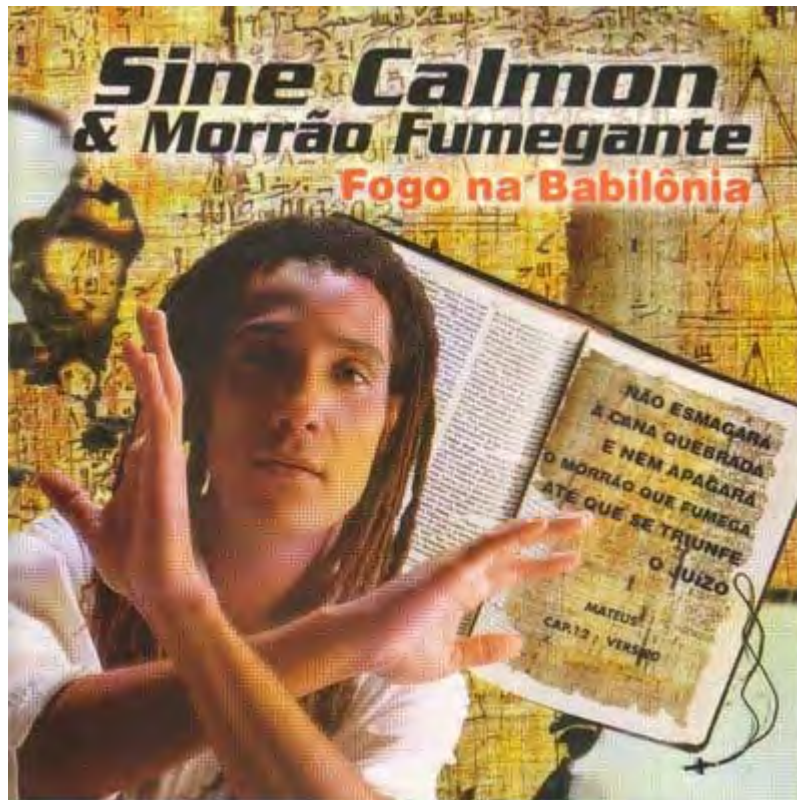
Fonte: Jornal do Brasil, 19/03/1980.

Voltando a tratar dos signos identificados nos discos pesquisados, o músico Sine Calmon, em 1997, também usou a imagem da Bíblia na capa do seu primeiro álbum, o “Fogo na Babilônia”, dando destaque para um trecho do livro (Mateus 12:20), que diz: “Não esmagará a cana quebrada e nem apagará o morrão que fumege até que se triunfe o juízo”. À exemplo do que aconteceu com Edson Gomes, o produtor Cristóvão Rodrigues agenciou o contato de Sine Calmon com uma gravadora, para que o músico lançasse o primeiro disco da sua carreira. Rodrigues também agenciou um contrato entre Calmon e a Mazana (produtora do “Chiclete com Banana”) para apresentações nas grandes micaretas do estado. Em 1996, antes do lançamento do disco, Calmon vinha sofrendo perseguição policial por conta do nome da sua banda, “Morrão Fumegante”, sendo intimado a depor na Delegacia de Tóxicos e Intorpecentes. Policiais infiltrados na platéia em seus shows descobriram que quando ele cantava o refrão “Fogo na Babilônia”, boa parte do público acendia cigarros de maconha. Por conta disto, Sine chegou a ser condenado pela Juíza Dayse Lago da 1ª. Vara Privativa de Tóxicos, com uma pena em regime fechado por suposta apologia ao uso de drogas. A capa do disco, onde ele está em foto de busto para cima, com os punhos cruzados ao lado da Bíblia, foi uma resposta ao caso, que acabou sendo arquivado por falta de provas.

O fato chamou atenção da imprensa⁴⁵ e acabou gerando uma boa publicidade para o artista e para o disco, lançado pela gravadora Atração Fonográfica, que a partir daí passou a investir em trabalhos de outros cachoeiranos (ver nas referências os discos de Nengo Vieira e Edson Gomes lançados pelo selo). Interessante observar que a música “Nayaming Blues”⁴⁶ foi a mais executada durante o Carnaval de Salvador em 1998, o que acumula para o artista alguns méritos: o de conseguir adentrar em um mercado restrito da indústria cultural da Bahia, que é o Carnaval de Salvador (sua participação no trio do bloco Eva, junto com a cantora Ivete Sangalo, foi televisionada em horário nobre); e o que chama mais atenção, com uma música pertencente a um gênero internacional, o Reggae.

⁴⁵Por conta da repercussão do caso, Sine Calmon chegou e ser entrevistado no Programa de Jô Soares, transmitido em todo o território nacional pela emissora da televisão Rede Globo.

⁴⁶Segundo o site A Tarde On Line, Sine Calmon foi o vencedor do “Troféu Dodô e Osmar”, na categoria “Música mais Executada”, numa escolha da audiência. Ver no Anexo II a letra identificada com o número 44. No Anexo IV ouvir a faixa com o mesmo nome no disco “Fogo na Babilônia”.



Capa do álbum “Fogo na Babilônia” lançado pela Atração Fonográfica em 1997.



Sine Calmon e Marco Oliveira na “Virada Cultural” de São Paulo em 28/04/2008.

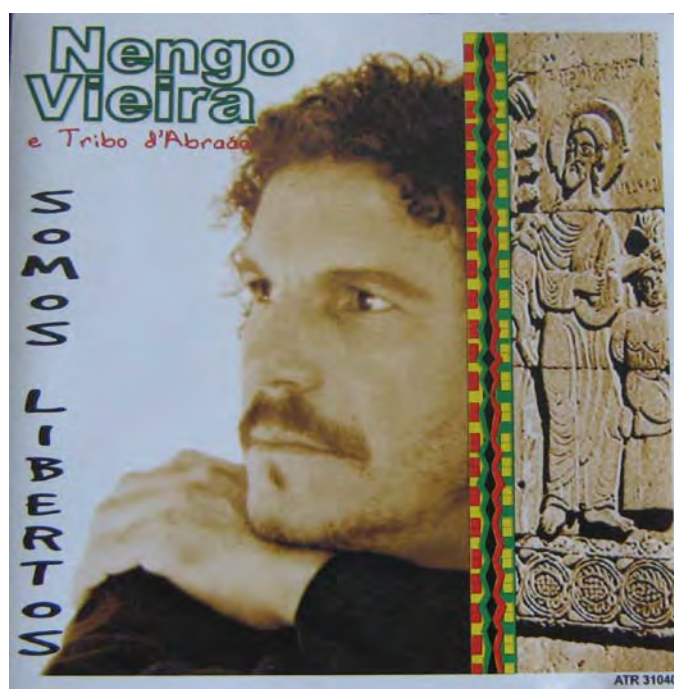
Fonte: Arquivo Pessoal de Átila Coutinho.

Nos anos seguintes Sine Calmon foi requisitado para apresentações em todo o estado e em outras capitais do país, mas uma apresentação com o grupo mineiro de pagode “Só Pra Contrariar” marcou para sempre sua carreira. Calmon foi contratado para abrir o show do “SPC”, em evento realizado no Costa Verde Tênis Clube, em Salvador, em 1998, mesmo ano em que alcançou destaque na mídia por conta da música “Nayambing Blues”. O show foi transmitido ao vivo por uma emissora de rádio local, que apoiava a realização do evento, e por conta disso, foi gravado por muitos fãs, que disponibilizam o arquivo em blogs na internet⁴⁷. A apresentação tornou-se notória pelo mal comportamento de Calmon no palco, considerado por produtores e artistas como inoportuno, tendo repercutido de forma negativa para todo o segmento. Com isso, ele perdeu um contrato que lhe renderia abrir todos os shows do “SPC”, no Norte e Nordeste, bem no auge da carreira do grupo. De lá para cá, Sine Calmon lançou mais três discos (o último em 2006), porém sem investimentos por parte das gravadoras, consequentemente com pouca repercussão na mídia e baixo número de vendas. Conforme mencionado anteriormente, muitas composições do repertório desses discos são de autoria de Nengo Vieira, sendo que o último álbum recebeu o título de uma canção desse compositor, “Guerreiro Mor”.

O músico Nengo Vieira também usou na capa do seu primeiro disco, “Somos Libertos” (1998), a imagem do personagem bíblico Abraão. Com o término do “Remanescentes” em 1994, Vieira tornou-se evangélico, o que justifica o teor religioso de todos os discos gravados por ele. Residindo em Salvador até meados dos anos 2000, o artista, mesmo com um produtor que agenciava sua carreira, recebia poucos convites para apresentações em eventos seculares (que não pertencem ao segmento evangélico) e mesmo no meio evangélico os convites eram escassos. Atendendo a um convite do Ministério Bola de Neve⁴⁸ em 2006, Vieira foi fazer uma apresentação, mas logo passou a residir no litoral paulista, no Guarujá, onde atua como Diácono, e movimenta sua agenda de shows em todo o estado, e também no Sul do país. Com cinco álbuns lançados, atualmente Nengo gerencia sua própria carreira e banda, da qual fazem parte sua esposa, Valéria Leite; seu enteado, Felipe Moreno e suas filhas, Ester e Sintique Vieira.

⁴⁷ No Anexo IV ouvir a faixa “Sinta e Kaya” no disco “Ao Vivo no Costa Verde”.

⁴⁸ Para saber mais sobre a Bola de Neve Church acessar: www.boladeneve.com.



Capa do Álbum “Somos Libertos” lançado pela Atração Fonográfica em 1998.



Gravação do DVD “Avivamente” de Nengo Vieira na Bola de Neve Church de Perdizes, em São Paulo.
Da esquerda para direita: Nengo Vieira, David Hubbard, Zeider Pires, Lázaro Silva e a Pra. Denise Seixas.

Fonte: Site Bola de Neve.

Em agosto do ano de 2008, Nengo Vieira gravou seu primeiro DVD, que ainda será lançado pelo selo Bola Music, contando com participações de músicos que também fazem parte de denominações evangélicas, a exemplo de Lázaro Silva⁴⁹, ex-vocalista do grupo “Olodum” e de Zeider Pires, vocalista da banda de Reggae paulistana “Planta e Raíz”. O músico Lázaro, em entrevista ao Site Bola de Neve, falou sobre a oportunidade de gravar o DVD com Nengo Vieira:

“É muito importante para mim esse momento, porque o Nengo é um grande amigo... ele foi primordial na minha conversão e foi uma das pessoas que mais me exortou a seguir genuinamente o caminho do Evangelho.” (Lázaro Silva, entrevista ao Site Bola de Neve em 12/08/2008).

O músico disse também ao Site que acredita que “esse DVD, além de ser uma importante arma de evangelismo, que trará restauração e salvação, será também um grande impacto para a população evangélica no geral, entre elas os pastores, pois quebrará barreiras de religiosidade que ainda possam existir”. A observação feita por Lázaro, compositor baiano, que foi fortemente influenciado pelo Reggae, e que se tornou evangélico, sugere que as denominações religiosas estão receptivas para a inserção do gênero em seu meio, principalmente para chamar a atenção da juventude. Vale ressaltar que a maior parte dos adeptos da Bola de Neve é de jovens, sendo que boa parte deles é surfista (inclusive seu fundador, Pr. Rinaldo Seixas, o Rina). Na última parte desse capítulo serão detalhadas observações feitas em reuniões de célula da denominação religiosa, cultos e show na sede da igreja de Salvador. Sobre esse aspecto Nengo Vieira comentou em entrevista que:

“O Reggae é uma música de gueto, de resistência e de luta. Por mais que tenha sido rejeitado na cena Gospel, hoje Deus tem derramado um “avivamento”, um gás novo na sua igreja. E todos os seguimentos musicais, inclusive o Reggae, tem sido muito utilizados em eventos evangélicos como ferramentas atrativas para alcançar as almas.” (Nengo Vieira, entrevista a Revista Ritmo e Melodia em 02/11/2007).

⁴⁹O músico Lázaro Silva é bastante requisitado para shows no meio evangélico, muito por conta do seu hit “Eu sou de Jesus”, versão para “I miss Her”.

Em sua trajetória Nengo Vieira também atuou como arranjador e instrumentista tendo contribuído com trabalhos de artistas como Zezé Mota, Chico Evangelista, Lazzo, Edson Gomes e da banda “Tribo de Jah”. Em contrapartida, teve colaboração em seus discos de músicos como o *Bluesman* Álvaro Assmar e do percussionista Gabi Guedes (*Rumpilezz*). Em sua carreira se destacam duas turnês nacionais com a banda californiana “Christafari”, pioneira no Reggae Gospel, liderada pelo músico Mark Mohr. Não por acaso, Vieira é o único regueiro cachoeirano que gravou músicas em outro idioma, no caso, em inglês⁵⁰; em dois dos seus discos, “Mata Atlântica” (2001) e “Avivamente” (2007). Em Salvador, foi feita uma observação participante em um evento realizado em julho/2008 na Estação Ed Dez⁵¹, onde esteve presente um público estimado de 2.000 pessoas, evangélicas e não evangélicas. Durante o show de Nengo Vieira os músicos da “Christafari”⁵² fizeram uma participação especial em duas músicas, sendo que em uma delas o vocalista Mark Mohr cantou com Vieira, enquanto sua esposa Avion Blackman cantava com Valéria Leite e Noemi Vieira.



Nengo Vieira e Mark Mohr (Christafari) em show realizado na Estação Ed Dez (Salvador).

⁵⁰No Anexo II ver as letras identificadas com os números 124, 149 e 152. No Anexo IV ouvir as faixas “Shalon” no disco “Mata Atlântica” e “God Bless” no disco “Avivamente”.

⁵¹Durante a observação realizada nesse evento foram registrados outros momentos. O Anexo III contém esses registros.

⁵²Para saber mais sobre “Christafari” acessar: www.christafari.com.

Encerrando o primeiro período produtivo, considerando os anos entre 1988-1998, somente Edson Gomes, Sine Calmon e Nengo Vieira conseguiram lançar discos, sendo que o único a lançá-los em Long Play (seus três primeiros álbuns) foi Gomes. Os primeiros álbuns de Calmon e Vieira já foram lançados como Compact Disc, mas ainda em uma fase que, por conta dos custos, ambos dependeram de contrato com uma gravadora para ingressarem no mercado fonográfico. Interessante observar que apesar de ter se tornado músico profissional aos 12 anos de idade e de ter um trabalho solo desde a década de oitenta, o músico Nengo Vieira só conseguiu lançar seu álbum de estréia aos 39 anos. Atualmente Nengo Vieira cumpre uma agenda de shows e compromissos que lhe permite viver única e exclusivamente da música, mas em Salvador passou por muitas dificuldades. Ele revelou em entrevista a revista Ritmo e Melodia que isso pesou na sua decisão de ir morar no Sudeste:

“Acho que o pouco espaço que nos é dado, fomenta uma necessidade de sobrevivência e com isso cada um busca caminhar com suas próprias pernas, dificultando o processo de união. Na verdade fui enviado por Deus para trabalhar no processo de edificação das igrejas Bola de Neve de Santos e Guarujá, resultando em uma amplitude maior em expor nosso trabalho aqui no sudeste.” (Nengo Vieira, entrevista a Revista Ritmo e Melodia em 02/11/2007).

Concluindo o balanço desse período, temos mais dois álbuns de Edson Gomes, o “Resgate Fatal” (1995) e “Apocalipse” (1998), lançados pela EMI, com quem o artista assinou mais um contrato para dois discos. O primeiro álbum de Gomes lançado como Compact Disc (o quarto da carreira) já não contou com a colaboração do músico Nengo Vieira e dos outros “Remanescentes”. Uma mudança significativa é notada na linha de contrabaixo e no andamento (mais acelerado) das músicas desse disco⁵³ e de todos os álbuns lançados posteriormente. Segundo o contrabaixista Osvaldo Filho (que acompanha o artista desde a gravação desse álbum), as linhas de *baixo* foram criadas a pedido de Edson, para que acompanhassem suas nuances vocais (*Apud* Mota, 2008, p. 62). Outro fato que chama atenção nesse disco são as homenagens rendidas a Olinda (PE) e às suas meninas, observadas nas letras de “Bela Cidade” e “Olinda”; resultado de uma aproximação com o público pernambucano.

⁵³No Anexo IV ouvir a faixa “Bela Cidade” no álbum “Resgate Fatal”.

Analisando o segundo período produtivo, que corresponde aos anos entre 1999-2009, temos, além dos álbuns lançados pelos músicos mencionados no período anterior, cinco artistas gravando discos, sendo a maioria deles lançados de forma independente. O primeiro cachoeirano a lançar um disco independente foi Tintim Gomes, em 1999, produzido pelo seu irmão mais velho, Edson. O álbum “Pedra sobre Pedras”, que foi gravado na *WR*, reuniu composições de Nengo Vieira, Petão e do próprio Edson Gomes, com letras que falam de temas diversos⁵⁴. Em entrevista realizada para essa pesquisa Tintim, que chegou a se apresentar em eventos como “República do Reggae” em Salvador e “Feira do Porto” em Cachoeira, revelou que tem realizado poucas apresentações, principalmente em sua terra natal, por conta de um boicote da atual prefeitura, gerida pelo Sr. Fernando Antonio da Silva Pereira (mais conhecido como Tato). Desde a década de oitenta todos os artistas do segmento Reggae eram contratados pela prefeitura para apresentações nas principais datas festivas no município, a despeito do aniversário da cidade (13 de março), São João (junho) e Boa Morte (agosto). Segundo o músico Tintim Gomes, o atual prefeito, em sua segunda gestão, de certa forma, tem excluído os regueiros desses eventos, pois das poucas vezes em que foram convidados para apresentações, foram oferecidos cachês insignificantes como pagamento⁵⁵.

Como todo artista independente, os irmãos Gomes buscam alternativas para driblar as dificuldades encontradas e continuarem conduzindo suas carreiras de uma forma sustentável. Durante os festejos juninos de 2009, mais especificamente no dia 25 de junho, os irmãos Eddie, Tintim e Edson, além dos seus filhos, Isaac e Jeremias Gomes, promoveram um “Arrastão do Reggae” com venda de camisetas e apresentação da “Gomes Family” em um trio elétrico, nas ruas da cidade de São Félix. Interessante observar que o trabalho em torno do gênero Reggae já ocupa cinco membros de uma mesma família, sendo que dois desses indivíduos são de uma segunda geração. O mesmo caso se nota na família do músico Nengo Vieira, que tem esposa, filhas e enteado envolvidos em seu trabalho⁵⁶.

⁵⁴Para ter uma amostra dos temas tratados, ver no Anexo II as letras de “Origens”, “Pelo Amor de Deus” e “Zenaide”, identificadas com os números 85 e 86. No Anexo IV ouvir as faixas no disco “Pedra sobre Pedras”.

⁵⁵A esposa de Vieira, Valéria Leite, e suas filhas, Ester e Sintique, atuam como “backing vocals” em sua banda, e seu enteado, Felipe Moreno é seu baterista há dez anos.

⁵⁶O único cachoeirano que continua se apresentando na “Feira do Porto” é Sine Calmon. Os demais alegam que o cachê oferecido pela prefeitura não é coerente com o valor que eles costumam cobrar por uma apresentação.



Da direita para a esquerda: Valéria Leita, Noemi e Ester Vieira em apresentação com a banda “Tribo d’Abraão”, acompanhando o músico Nengo Vieira, como “backing vocals”.

Em 1999 temos ainda o lançamento de mais um álbum de Sine Calmon, o “Rosa de Saron”⁵⁷, que pelo título já sugere um componente religioso presente em mais um trabalho dos regueiros cachoeiranos. Nesse disco Calmon gravou três composições de Vieira, além de canções de Jorge Guedes, Miguel Souza e duas de Bob Marley, sendo uma versão dele de “Stir it Up”. O repertório do álbum inclui além dessas faixas, músicas compostas pelo próprio Sine, a despeito de “Rosa de Saron” e “Ravengar”⁵⁸, que pode ser considerada como causa de outra polêmica em sua trajetória artística. Isso por conta do refrão e do nome da música, que tem como título o apelido do maior traficante de drogas da Bahia nos anos 90, Raimundo Alves de Souza, que na época residia no Morro do Águia, no bairro da Fazenda Grande do Retiro, em Salvador. O refrão de “Ravengar”, de Calmon:

*“Desço lá do morro, não me canso de cantar
Desço lá do morro, pois eu tô na paz de Jah
Desço lá do morro, não me canso de cantar
Desço lá do morro, riba, passo logo em Ravengar”.*

⁵⁷Rosa de Saron é um dos nomes atribuídos a Jesus Cristo.

⁵⁸Ver letra na íntegra no Anexo II, identificada com o número 78.

Em 2001 o músico Nengo Vieira lança seu primeiro disco independente, o “Mata Atlântica”, com repertório diversificado, que inclui “Shalon”⁵⁹, sua primeira canção em inglês. Outras canções desse disco ficaram bastante conhecidas pelo grande público, como “Roda Pião” e “A Vida”, sendo a última uma das finalistas do I Festival de Música da Rádio Educadora em 2003 (inclusa em um CD com as outras 13 finalistas). Esse álbum, apesar de conter canções com conteúdo religioso, a despeito de “Caminho” e “Rub-a-Dub de Jah”⁶⁰, também traz composições como “Reggae Music” e “Mata Atlântica”, que tratam de outros temas⁶¹. A capa desse disco dispensa qualquer componente que remeta a religiosidade do músico, que na época, por indicação do seu produtor, optou por fazer uma foto com paisagem de natureza ao fundo (algo que poderia sugerir sua relação com o título do álbum). Apesar de se tratar de uma produção independente, o disco alcançou uma boa vendagem (sendo inclusive distribuído na rede de supermercados Extra) e possibilitou ao artista uma quantidade razoável de contratos para apresentações na capital e interior da Bahia, além de shows em outras capitais, a exemplo de Vitória (ES), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP), tanto em eventos evangélicos como em eventos seculares.

Edson Gomes e Sine Calmon também lançaram álbuns em 2001, ambos pela “Atração Fonográfica”, mas tanto um quanto o outro não alcançou bons resultados de venda e de divulgação com os respectivos discos (“Acorde, Levante, Lute” e “Eu Vejo”). O baixo investimento por parte dessa gravadora desmotivou Nengo Vieira a renovar contrato com a mesma, fazendo com que recusasse uma proposta que, segundo ele não correspondia às suas necessidades. Interessante observar que apesar de ter lançado ainda um álbum ao vivo pela “Atração”, Edson Gomes declarou em entrevista que tem um projeto para que seu próximo disco seja lançado de forma independente em 2010:

“Depois do “Apocalipse” eu já gravei independente, aí foi produção minha mesmo, o “Acorde, Levante, Lute”, foi produção minha, distribuído pela *Atração*. Já foi um negocio meu já, não ainda totalmente independente porque as canções já haviam sido editadas e aí precisava da distribuição de uma gravadora pra distribuir e pra liberar as músicas. Pra jogar no mercado eu teria

⁵⁹Ver letra na íntegra no Anexo II, identificada com o número 124.

⁶⁰ O disco inclui ainda uma versão Dub dessa faixa. No Anexo IV ouvir as faixas no disco “Mata Atlântica”.

⁶¹No Anexo II ver letras identificadas com os números 123, 126, 127 e 128.

que pagar os direitos. Já pensou que viagem a pessoa fazer isso? Com suas próprias canções, com a sua própria obra. Mas eu quero fazer um disco realmente independente para que possa chegar nas mãos daquela galera em um preço bacana. Porque a gravadora faz um trabalho comigo de Reggae, eu canto Reggae pra galera carente, mas não pode comprar o CD porque é caro. Aí fica uma coisa/ Essa contradição, né? Então eu quero fazer um disco bonitinho, com canções inéditas. Ocorreu agora o CD ao vivo que tem umas quatro músicas e três já são conhecidas, como “Barrados”, “Bibliotecas Públicas”, “Ana Maria”, “Tabuleiro”, “Lei do engano”. Então, essas canções, eu já editei com a minha própria editora. Aí então eu já posso fazer um disco independente e colocar algumas músicas conhecidas pra não lançar um disco totalmente desconhecido. E principalmente que esse foi gravado ao vivo, então eu posso colocar elas de outra maneira em estúdio. Entendeu? Mas é uma canção que já vai garantir assim a procura, o interesse pelo disco, com uma canção já conhecida. Então esse é o meu projeto, né? Um CD independente mesmo pra poder vender barato pra galera.” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

O alto custo para lançar um CD independente no mercado e a dificuldade de negociação com as gravadoras são apontadas pelos artistas entrevistados como as principais causas de um período de cinco anos de decréscimo em suas produções. Entre os anos de 2001 e 2005 há uma pausa na produção musical dos músicos de Reggae de Cachoeira, que só retornam a lançar álbuns em 2006. Edson Gomes lança um álbum ao vivo, já com músicas editadas por ele, mas distribuído pela “Atração Fonográfica”, além do seu primeiro DVD com imagens do mesmo show gravado para ser lançado em CD. Sine Calmon lança pela gravadora “Kaskata’s” o álbum “Guerreiro Mor”, até então seu trabalho mais recente. A exemplo dos seus outros discos, Calmon gravou duas músicas de Nengo Vieira, uma delas intitula o álbum, que também traz uma versão de “Roots, Rock, Reggae” de Bob Marley. Nengo Vieira lança em 2006 dois discos de forma independente, o “Vem pro Caminho Reggar”, gravado ao vivo na Igreja Batista Caminho das Árvores (Salvador/BA), durante o evento “Arrastão Gospel”; e o “Chama”⁶², considerado pelos fãs como um dos melhores álbuns de sua carreira. Atualmente o primeiro disco mencionado encontra-se esgotado no mercado e o segundo é distribuído pelo selo “Bola Music”, que pertence a denominação religiosa “Bola de Neve Church”.

⁶²O Anexo III contém as capas dos álbuns mencionados no texto.

Também no ano de 2006, o músico Marco Oliveira consegue lançar o álbum de estréia de sua banda, a “Dystorção”, um trabalho independente, gravado nos estúdios da WR em Salvador. Como a banda ficou desfalcada do baterista e do guitarrista pouco tempo antes da gravação, o disco foi gravado com bateria eletrônica. Dentre as faixas gravadas, se destaca “Cidade Moleque”⁶³, por ser classificada entre as 50 melhores do ano no Festival de Música da Rádio Educadora, garantindo sua execução até os dias de hoje na programação da rádio. A letra de Oliveira fala da musicalidade e de outros aspectos de Cachoeira:

*“Cidade moleque, cidade rebelde
Cidade que tem um certo som
Cidade moleque, cidade rebelde
Que tem também tudo de bom
Que cidade mais linda, meu irmão
Que tem em alto e claro som partículas de música pelo ar
Tem também muita manha e muita malícia
Mas se você é bom de ginga vai se dar bem por lá”*

Em 2007 o músico Geraldo Cristal consegue finalmente lançar “Reggaessência”, de forma independente, seu álbum de estréia, depois de quase vinte anos de carreira. Esse disco, que teve produção executiva do radialista Clóvis Rabelo, também foi gravado com bateria e percussão programadas, sendo que em algumas faixas Cristal pôde contar com a colaboração de um baterista. É importante ressaltar que o repertório desse artista é bastante diferenciado dos demais, pois em suas composições predominam letras que tratam de problemas sociais, como a violência, desigualdade social e até de drogas como o “crack”⁶⁴. Nengo Vieira lança nesse mesmo ano o quinto álbum de sua carreira, o “Avivamente”, com cunho altamente religioso, sendo lançado pelo selo “Bola Music”. Esse disco foi o primeiro da carreira do artista gravado fora da Bahia, no caso, em São Paulo, mas contando com a presença de músicos baianos que o acompanham desde o seu álbum de estréia. Voltado para o segmento Gospel, e de olho no mercado internacional, Vieira inclui nesse trabalho duas composições⁶⁵ em inglês feitas em parceria com a Pastora Sheila Possi.

⁶³No Anexo IV ouvir a faixa “Cidade Moleque” no disco “Dystorção”.

⁶⁴No Anexo II ver a letra de “Aí Sacizeiro” identificada com o número 165.

⁶⁵No Anexo II ver as letras de “God Bless” e “John Tree”, identificadas com os números 149 e 152.

Finalizando o balanço da produção cultural realizada em torno do Reggae de Cachoeira, temos mais dois álbuns lançados de forma independente em 2008. Nesse ano Isaque Gomes, filho de Edson Gomes, lança seu álbum de estréia, o “Negro Real”, com composições próprias que falam de amor e de questões racias, a exemplo da faixa intitula o disco. Iniciando sua carreira profissional, Isaque já fez participações especiais nos shows de Edson, em eventos grandes, realizados na Concha Acústica do Teatro Castro Alves e no Wet’n’Wild (Salvador/BA). Além disso, Isaque Gomes realiza esporadicamente apresentações em casas noturnas como a Boomerangue, situada no bairro do Rio Vermelho, em Salvador. Seu tio, Tintim Gomes, também lança em 2008 um álbum gravado ao vivo em Maragogipe, onde o artista costuma se apresentar em festas locais, como a de São Bartolomeu, padroeiro da cidade. O repertório desse disco inclui músicas que ele cantava na época da “Remanescentes”, *covers* de Bob Marley, Jacob Miller, além de músicas do seu primeiro disco, o “Pedra sobre Pedras” (1999). Vale observar que entre uma música e outra, Tintim sempre discursa para o público pregando palavras de cunho religioso. Nesse mesmo ano outro filho de Edson Gomes, Jeremias se lança como cantor de Reggae, que a despeito do seu irmão Isaque, primeiro faz participações em shows do seu pai, depois passa a se apresentar com seu trabalho solo em eventos, por enquanto, na cidade de São Félix.



Cartaz de show de lançamento de Isaque Gomes em Salvador.

Ainda em 2008, o músico Nengo Vieira gravou o primeiro DVD de sua carreira, na Bola de Neve Church de Perdizes, na capital paulista, onde estiveram presentes cerca de duas mil pessoas. Durante o show, Vieira parou para discursar e dar um testemunho da sua vida e trajetória profissional:

“Antes eu me preocupava em fazer sucesso e ser exaltado pelos homens, mas hoje isso pouco me importa, pois eu canto para que o nome de Jesus Cristo seja exaltado. Hoje eu sei o que é viver o melhor de Deus e o que é caminhar com Deus, coisa que eu não sabia quando gravei os primeiros discos com a Tribo D’Abraão. Deus nos deu uma promessa há 12 anos atrás, mas hoje ela está se cumprindo. Essa gravação não é um projeto de homens, é um projeto do Senhor.” (Nengo Vieira, 12/08/2008, Fonte: Site Bola de Neve).

As estratégias de legitimação em aspectos textuais e musicais são ainda referências compartilhadas por esse grupo de músicos que detém um forte discurso de valorização em torno de sua produção, que inclui um repertório com sonoridades, padrões rítmicos, clichês harmônicos e melódicos bastante semelhantes. Na opinião de Edson Gomes, o diferencial em seus trabalhos são as letras de cunho religioso:

“Porque é o seguinte, aqui acabou sendo uma escola, todo mundo passou pelo mesmo lugar, eu, Nengo, Sine, Tintim. E quem vem atrás vai observando, se você observa Sine, observa a gente lá atrás. Olha o trabalho do Sine, ele faz parte da escola. O diferente daqui é Cristal. Cristal não passou pela escola. E o outro ingrediente é a parte literária, que todos nós abordamos a questão espiritual focada em Deus, Jesus Cristo. Então esse é um ponto em comum na nossa vida. Todo mundo fala de Deus, porque o social já é parte mesmo da raiz do Reggae, né? Mas em nosso trabalho, se há algo em comum, é isso aí.” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

Em uma outra fala, Edson elabora um discurso de pureza em torno de suas composições, onde ele afirma nunca ter pesquisado a fundo o Reggae jamaicano e que por conta disso, não sofre influência direta deste:

“Eu não pesquiso nada, pra não sofrer essa influência quando eu for compor, de tá olhando pra Jamaica. Então, eu nunca componho olhando pra Jamaica, eu nunca quis e uma coisa que me favoreceu foi a pobreza. A pobreza me poupou

disso né? Eu não tinha material, não tinha nada, não tinha disco, não tinha nada. Eu passei a ouvir quando fui para casa de Nengo né? Então eu não ouvia nada, não tinha em casa. A pobreza me preservou disso. Então eu nunca pesquisei. Então, eu não tenho material nenhum em casa..” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

Para manter contato com o público, além dos discos, vídeos e shows, alguns dos artistas de Cachoeira têm páginas em redes sociais da internet a exemplo do Orkut e do Myspace, onde os próprios fãs fundam comunidades e perfis para trocarem informações sobre eles. Os mais seguidos pelos admiradores no *cyber* espaço são Edson Gomes e Nengo Vieira, que não por acaso também são campeões em resultados de busca na web. Através de uma pesquisa com os nomes deles podem ser encontrados links de vídeos no You Tube, entrevistas e matérias em sites e revistas eletrônicas, além de links para download de seus discos em blogs.

As observações em shows foram essenciais para a qualificação desse público, pode ser bastante diferente dependendo do artista e do local da apresentação. Nos shows de Edson Gomes são observados tanto jovens quanto pessoas de meia idade, sendo que a maioria é de homens, afrodescendentes. Em locais para shows de grande porte, como o Wet'n'Wild isso pode variar muito, pois geralmente é oferecida ao público do Reggae uma grade de atrações que inclui artistas de outros estados e até de outros países, como é o caso do evento anual “República do Reggae”. Durante uma apresentação de Gomes na Concha Acústica no verão de 2008, observei um público heterogêneo, mas na sua maioria formado por jovens, de ambos os sexos, de classes média e baixa e de composição étnica diversa. Depois de realizar pesquisa de campo em alguns locais em que Edson se apresentou, pude concluir que a composição do seu público pode variar a depender do local.

Acompanhando alguns shows de Sine Calmon em Salvador e em Cachoeira me certifiquei que o público dele é geralmente composto por pessoas mais jovens, de classes média e baixa, de ambos os sexos, mas que costumam freqüentar determinados espaços, independente da atração, como é o caso do Espaço Verde. Fora isso, Sine tem se apresentado pontualmente em grandes eventos, o que dificulta um pouco a caracterização do seu público. Em outros estados, como São Paulo e Santa Catarina, onde Calmon costuma fazer shows com freqüência, não tive a oportunidade de acompanhar uma apresentação sequer.

Com o músico Nengo Vieira tive algumas oportunidades de observação durante o período dessa pesquisa, em Salvador e no Guarujá, onde ele reside atualmente. Claro que em se tratando do público da Bola de Neve do Guarujá, a maioria é constituída de jovens brancos, de classes média e alta, de ambos os sexos. Uma única ressalva sobre esse público de fiéis: é composto por muitos surfistas. Primeiro por se tratar de uma cidade litorânea e segundo pelo fato da igreja ter sido fundada por um pastor surfista, o Rina. Na Bola de Neve de Salvador também pude perceber que boa parte do público era de surfistas, mas com uma proporção bem menor em relação a São Paulo. Na igreja da Bahia foram observados alguns pontos em comum, como a classe social, que era predominantemente média, e outros diferentes, a despeito da composição étnica, que era bastante variada. Fora da Bola de Neve, mas ainda dentro do segmento evangélico, fui a um evento Gospel na casa de shows “Espetáculo” (Boca do Rio), onde Nengo encerrou uma noite cheia de atrações locais. Durante esse evento observei um público de ambos os sexos, mas tendo em sua maioria homens, jovens, afrodescendentes de classes média e baixa. Na “Estação Ed Dez”, apesar de ser também um evento Gospel, teve um público misto de evangélicos e não evangélicos, em sua maioria de homens, jovens, de classe média, afrodescendentes.



Público durante a gravação do DVD de Nengo Vieira em São Paulo, 12/08/2008.

Fonte: Site Boa de Neve.

Uma análise da produção cultural desses artistas não pode desconsiderar que o consumo de suas músicas com toda certeza se deve também ao discurso embutido nas letras. Um ponto importante a ser tratado nessa pesquisa é a análise dos discursos dos cachoeiranos, que quase sempre engloba componentes políticos, religiosos e étnicos. O discurso político pode ser observado em composições como “Basta Man”, “Sistema do Vampiro” e “Carta ao Presidente”:

*“Todo pé rapado tem o mesmo direito, de comer, viver e
trabalhar*

*Seja ele branco, preto ou amarelado, cada unidade única
a regar”*

(Basta Man, Nengo Vieira).

*“Esse sistema é um vampiro, ah, o sistema é um
vampiro! Vive sugando todo o povo”*

(Sistema do Vampiro, Edson Gomes).

*“Presidente não há nada bem á vista, se tem coragem
faça uma visita às favelas de palafita e compare com a
orla marítima, toda enfeitada e bonita, ao gosto do
turista” (Carta ao Presidente, Geraldo Cristal).*

Diversas composições de Edson Gomes têm um caráter étnico, onde ele costuma fazer denúncias contra a escravidão e o racismo, que se perpetua através de gerações e causa a injustiça social. As letras de Gomes parecem se dirigir a um público negro:

*“Por isso é que a gente não tem vez/ Por isso é que a gente sempre está/ Do lado de fora/ Por
isso é que a gente sempre está/ Lá na cozinha/ Por isso é que a gente sempre está fazendo/ O
papel menor/ O papel menor/ O papel menor/ Ou o papel pior”*

(História do Brasil, Edson Gomes).

“Ainda ontem no condomínio que moro

Uma senhora quando me avistou apertou a bolsa, ela escondeu sua bolsa

Apertou a bolsa, a branca segurou logo a bolsa

São cenas da minha cidade uma doença da sociedade”

(Barrados, Edson Gomes).

*“Eu ando aqui pela Babi, eles me chamam de brasileiro,
porém eu me sinto um estrangeiro”
(Estrangeiro, Edson Gomes).*

Além das letras que denunciam situações de racismo, podemos em algumas composições de Edson Gomes uma forte identificação com a África. A letra de “Origens”, gravada por Tintim Gomes (1999) traduz esse sentimento:

*“África/ África, um continente/ África, terra da gente/ No navio viemos de lá/ Colonizar esse
país/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/
Brasil, ou, ou, ou, ou, Brasil/ Colonizar esse país/ A saudade também mata/ E assim muitos
morreram/ A distância e a angústia/ Inimiga desses homens”
(Origens, Edson Gomes).*

A música “Gueto”, parceria de Nengo Vieira e Carlito Profeta, gravada por Sine Calmon (1999), traz uma referência ao regime sul-africano *apartheid*:

*“Eu vim do Gueto/ Vim do interior do Gueto/ Eu nao trago ódio pra você
Eu, sim, meu preto/ Ando procurando um jeito/ De tocar, cantar o que você viver
Mr. Stevie Wonderful/ A onda é você/ Cantando um Rock, um Reggae, um Rhythm and Blues
Ainda que os alto-falantes da África do Sul/ Não sintam as emoções da nossa alma Blues/
Alma Blues/ Alma Blues”
(Gueto, Nengo Vieira e Carlito Profeta)*

Uma breve leitura da Antologia do Reggae de Cachoeira (Anexo II) permite a identificação de traços polêmicos em diversas composições gravadas em 20 anos de produção. Quantificando a produção fonográfica nos dois períodos estudados, temos um resultado significativo, ainda mais por se tratarem de artistas que vem de uma origem humilde, afrodescendentes e nascidos em uma cidade do interior da Bahia onde a economia manteve-se (e ainda se mantém, de certa forma) estagnada por décadas. O nível de dificuldade para que esses artistas conseguissem alicerçar suas carreiras, pode ser considerado ainda mais difícil quando é considerado o gênero musical escolhido para desenvolverem suas produções, pois além de tratar-de de um gênero internacional, também é considerado como um gênero étnico, o que com certeza deve gerar preconceito e dificultar a inserção de suas obras no mercado. As letras desses artistas também podem se constituir como uma barreira nesse sentido, pois tratam de

componentes sociais (etnicidade, política e religiosidade) que se constituem como “tabu” para investidores e consumidores nesse mercado. Tratando de produção musical na Bahia, temos ainda um agravante, pois durante um longo período a emergência da “Axé Music” causou uma espécie de invisibilidade aos demais gêneros trabalhados.

PRODUÇÃO FONOGRAFICA EM TORNO DO REGGAE DE CACHOEIRA*

	1988-1998	1999-2009	TOTAL
EDSON GOMES	05 DISCOS	02 DISCOS	07 DISCOS
SINE CALMON	01 DISCO	03 DISCOS	04 DISCOS
NENGO VIEIRA	01 DISCO	04 DISCOS	05 DISCOS
EDDIE BROWN	01 DISCO		01 DISCO
TINTIM GOMES		02 DISCOS	02 DISCOS
MARCO OLIVEIRA		01 DISCO	01 DISCO
GERALDO CRISTAL		01 DISCO	01 DISCO
ISAQUE GOMES		01 DISCO	01 DISCO
TOTAL GERAL	08 DISCOS	14 DISCOS	22 DISCOS

*As referências fonográficas também incluem informações sobre coletâneas individuais.

Contudo, a música Reggae feita pelos cachoeiranos chamou a atenção de produtores como Cristóvão Rodrigues e Wesley Rangel, acabaram investindo em seus diversos projetos. Na opinião de Rangel o Reggae foi um forte referencial para toda música produzida na Bahia a partir da década de oitenta, num movimento encabeçado pelos blocos afros, mas que chegou até às “estrelas” da Axé Music, de diferentes gerações.

“O Reggae influenciou diretamente a música baiana, tanto na composição rítmica de algumas bandas como Olodum, Muzenza, Timbalada e várias outras bandas que tem em seu repertório clássicos do Reggae local, nacional e internacional a exemplo de Luiz Caldas, Sarajane, Banda Mel, Banda Beijo, Banda Cheiro de Amor, Araketu, Zé Paulo, Daniela, Ivete, Netinho, Bell Marques, Durval, Claudinha, Margareth, Jammil e a quase totalidade das bandas baianas.” (Wesley Rangel, entrevista em 07/07/2007).

O músico Sérgio Cassiano, vocalista da banda “Adão Negro” – uma das bandas de Reggae soteropolitanas mais conhecida no país – declarou em entrevista sua admiração pelos regueiros cachoeiranos:

“Então eu tinha um respeito muito grande porque eu via já que eram grandes músicos. A ‘Remanescentes’ chegou a gravar um disco, né? Na WR e tal. Eles eram muito admirados por Rangel. Até hoje ainda são. E Rangel, quando a ‘Remanescentes’ se separou ele disse que a ‘a Remanescentes não se separou, a Remanescentes floresceu’. Porque se a gente olhar Nengo, o trabalho de Nengo é um trabalho todo pronto, né? Não perdeu nada. Sine também, não perdeu nada. Como Marcos Oliveira também. Musicalmente este músico, talvez seja o melhor executante de todos, Marcos Oliveira. E eu já tinha uma admiração, ainda tenho por todos eles, individualmente, pelo trabalho deles individualmente. De modo que eu acho isso. Eu, do Adão Negro, sou o mais influenciado pela música de Cachoeira, pelo Reggae de Cachoeira.” (Sérgio Cassiano, entrevista realizada em 2002).

É importante frisar que a análise contida no contexto desta pesquisa não considerou as participações em compilações (coletivas) e coletâneas individuais, pois só o músico Edson Gomes tem cinco discos lançados duas gravadoras diferentes no período entre 1999 e 2003. Esses discos não foram incluídos na tabela acima, bem como o disco “Semente do Amor” gravado pelos “Remanescentes”, pois ainda permanece inédito no mercado fonográfico. Gomes também detém o maior número de músicas registradas e gravadas por artistas de outros segmentos. Além dele, Nengo Vieira também participou de coletâneas, tanto no segmento Gospel, quanto no segmento Reggae secular. Vieira também teve diversas canções gravadas por outros artistas, principalmente por Sine Calmon e Tintim Gomes. “Fala só de Amor” (Edson Gomes/Nengo Vieira) foi a única parceria gravada por Edson Gomes, que já teve músicas suas gravadas pela Timbalada, Margareth Menezes e Araketu. Ivete Sangalo chegou a gravar em 1999 a música “Nayambing Blues” de Sine Calmon, quando ainda fazia parte da banda “Eva”. Anos depois, em 2005, a banda “Adão Negro” gravou a mesma música em seu DVD, com participação especial de Calmon.

Em suma, a indústria cultural absorveu a produção musical realizada em torno do Reggae cachoeirano nesses mais de vinte anos, onde além dos produtos comercializados (discos, fitas, vídeos e mercadorias associadas), também são vendidos shows, dentro e fora do estado. Durante o período desta pesquisa foram realizadas observações em shows, em diferentes cidades e contextos, inclusive em eventos evangélicos, dentro e fora das igrejas. Em Salvador todos os eventos do segmento Reggae, têm a presença de pelo menos um cachoeirano, sendo que o mais requisitado

deles ainda é o *Reggaeman* Edson Gomes. Em sua entrevista o músico Nengo Vieira teceu um comentário acerca do espaço destinado ao Reggae na Bahia:

“Então o Reggae muitas vezes carece de espaço pra escoar os seus shows, pra mostrar suas apresentações, é uma dificuldade muito grande ainda. O Reggae tá naquele nicho, assim, ao lado desse caldeirão de riqueza que é a Bahia, Salvador, especificamente como música, você vê esse caldeirão de ritmos, todo ano acontece uma banda nova, a Axé Music, o Pagode, a Timbalada, que é rico pra caramba, muito diverso, e o Reggae, que é uma música que veio de fora, uma música mundial, pra poder contracenar com essa música regional, local, nativa, meu irmão, é nadar contra a maré.” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Não posso deixar de mencionar o papel desempenhado pelas rádios locais, tanto em Cachoeira, quanto em Salvador, que pode ser considerado como essencial, pois, mesmo com a limitação imposta pelo “jabar”, ajudou a divulgar, em diferentes momentos, a obra desses artistas. Destaco aqui a colaboração de radialistas como Ray Company, Lino de Almeida, Clóvis Rabelo e Luiz Carlos Athayde, que em seus programas dedicados ao gênero, sempre deram destaque ao Reggae dos cachoeiranos. Não podemos deixar de considerar também a atuação dos camelôs, que através do comércio informal, e de uma lógica própria de mercado, ajudaram a divulgar essa produção na capital e no interior, inclusive em Cachoeira, onde atuam, principalmente, na feira livre.

9. Rastas de Cristo

“Deus usa várias iscas, em várias situações pra ganhar vidas. Porque Deus quer nossa vida, nosso coração. E na palavra nós somos referenciados como peixes. Eu sou um tipo de peixe e Deus usou uma isca diferente pra me conquistar. E Deus hoje, através da minha vida, tem uma isca fundamental muito forte envolvendo a gente, que é o Reggae”
(Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007)

Não podemos deixar de pensar na história que o Reggae trilhou, inicialmente dentro de uma perspectiva religiosa, e de como essa música ajudou a disseminar uma prática religiosa, o Rastafarianismo. Nas letras de artistas como Bob Marley e Peter Tosh, a Bíblia foi usada para formular o pensamento contra-hegemônico propagado pelos quatro cantos do mundo na melodia do Reggae. Adeptos do Rastafarianismo, essência do gênero político-musical em questão, tornaram o Livro do colonizador branco em uma espécie de "teologia da libertação", onde Deus é negro, e a sua última encarnação na Terra seria o imperador da Etiópia, Haille Selassié. Baseando-se nesse discurso, os adeptos do Rastafari propõem a destruição do sistema de Babilônia e o retorno para a África, refazendo o êxodo bíblico dentro de uma perspectiva étnica. Segundo a pesquisadora Olívia Cunha :

“O que chamamos Rastafarianismo constitui, um amplo conjunto de práticas e idéias que começaram a se esboçarem movimentos político-religiosos, e, sobretudo, étnicos, na Jamaica desde o século XIX. Tais movimentos, intimamente relacionados com a luta contra a opressão da estrutura escravista britânica, tinham vínculos com associações religiosas, organizações e igrejas do sul dos Estados Unidos e do Caribe que, a partir de uma interpretação étnica da Bíblia, começaram a fazer junto aos negros jamaicanos pregações nas quais o "paraíso" e a Terra Prometida se localizavam na Etiópia/África. Tal

territorialização do mito bíblico permitiu uma ruptura radical com toda uma ideologia colonial e protestante que durante séculos justificou a escravidão apoiada em interpretações religiosas.” (CUNHA, 2003: 122).

Desde a década de setenta, algumas práticas do Rastafarianismo – como regras de alimentação e indumentária (incluindo os *dreadlocks*), bem como a utilização da Ganja como uma erva sagrada – ficaram conhecidas em todo o mundo, através das músicas e do comportamento de astros jamaicanos difundidos pela cultura de massa. Na Bahia, bem como em outros lugares do país, essas informações e práticas chegaram de diferentes maneiras e foram ganhando um novo sentido, possibilitando a juventude negra, novas experiências identitárias que resultaram em versões “filiais” de uma cultura de “matriz” jamaicana (ib. idem, 2003, p.122). No caso desta pesquisa, estamos tratando da versão de um grupo de artistas da cidade de Cachoeira, onde a música – no caso o Reggae – foi o principal elemento de identificação entre duas culturas, possibilitando que jovens com diferentes estilos de vida e visões de mundo, pudessem usá-la na elaboração dos seus próprios discursos. Nas palavras do músico Nengo Vieira:

“Nós sempre fomos afeiçoados pelo Reggae, nos identificávamos com a **embalagem** [grifo meu] do Reggae, com os cabelos, de fumar, de tocar a música, mas nunca nos identificamos com o conteúdo espiritual do Reggae, ou seja, com o Rastafarianismo. Então a gente abraçou o evangelho, a causa do evangelho, de uma forma muito profunda e intensa. Aí passamos a compor músicas com a proposta de falar do amor de Jesus para as pessoas. Então isso tudo era enriquecedor, e a gente tinha uma proposta muito grande, foi quando entrou a proposta de falar do amor de Deus, né? Da Bíblia, que é o nosso alvo, nossa bússola. Nós tivemos o privilégio de conhecer a palavra de Deus, e a palavra de Deus foi semeada no nosso meio de uma forma inusitada. Nós fumávamos, fumávamos, fumávamos e através do Edson, que primeiramente passou pra o Tintim, depois, depois Tintim foi morar no ‘53’, no Alto das Pombas, e ele passou a ser o nosso evangelista. Começou a me evangelizar, a evangelizar Marquinho, evangelizar Sine. Fumávamos pra ler a Bíblia e a Bíblia ali começou a encontrar espaço no nosso coração.” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Assim, o Reggae feito por esses indivíduos foi sendo destituído da mensagem Rasta, que foi substituída por um componente Cristão Messiânico. O cantor Edson Gomes revelou em entrevista como se deu o seu primeiro contato com a Bíblia e de que maneira o Evangelho foi sendo pregado no meio dos “Rastas” cachoeiranos:

“Quando eu trabalhava na fábrica de papel do Tororó [localidade de Cachoeira], um dia eu apanhei um Novo Testamento, aí levei pra casa, comecei a ler e comecei a gostar da leitura. Comecei a gostar tanto da leitura que adquiri uma grande, uma maior e aí comecei a introduzir no nosso meio a palavra de Deus, a Bíblia no nosso meio. Então é por isso que nós não nos enveredamos pra esse lado de Rastafari, Selassie, essas coisas, porque nós encontramos uma coisa, algo maior que isso, que já vinha antes e é maior que Selassie, né? Então, essa é uma filosofia jamaicana, alguns seguem, mas nós não seguimos, nós só seguimos o perfil, só a **aparência** [grifo meu], nós nos vestimos de Rasta, mas não cultuamos a filosofia Rasta. Tem essa viagem, então eu não sou Rastafari. Quando conheci Bob Marley, eu já era leitor da Bíblia, já lia a Bíblia. E eu levei essa leitura para os demais. Eu levei essa leitura pra Nengo, que por sua vez passou para Sine, pra Marquinhos. Porque a gente tava no grupo, e de repente houve a necessidade da parte deles, de conhecer a palavra, de fazer a leitura Bíblica.” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

Tanto a fala de Vieira quanto a de Gomes atestam que a preocupação com uma mensagem social e religiosa suprimiu uma conotação política, pelo menos nos moldes jamaicanos, onde o binômio política/etnicidade se tornou indispensável. De acordo com os depoimentos dos músicos Tintim Gomes e Nengo Vieira, a identificação com o Reggae veio junto com a opção pelo Evangelismo, o que pode explicar a junção entre componentes oriundos de culturas diferentes:

“Eu fui procurar saber o que era a coisa da religião deles, o Rastafari, eu procurei saber o que significava. Aí eu vim saber que eles chamam um deus aí, Rastafari Selassié. Aí eu fui pesquisar sobre Selassié, mas antes de chegar até esse ponto aí, eu conheci a palavra. Ao mesmo tempo que nós conhecemos o Reggae, nós também cohecemos a palavra. Eu comecei também a ter uma compreensão da palavra do Senhor, e aí, começou a ter uma transformação em nossa vida, né?” (Tintim Gomes, entrevista em 07/06/2008).

“Essa Filosofia (religião) nunca foi minha ideologia. Sempre busquei conhecer Deus através da Bíblia. Evangelho é o poder, amor e toda a essência de Deus manifestado em nós através do amor do Senhor Jesus Cristo. Rastafari é uma filosofia onde aponta um rei da Etiópia como o Cristo deles. Todas as profecias da Bíblia apontam para Jesus Cristo e não outra pessoa. Jesus veio para salvar a todos independente de raça, credo ou cor... Salvar o mundo.” (Nengo Vieira, entrevista a Revista Ritmo Melodia em 02/11/2007).

A análise dos discursos feita até aqui, seja através das letras das músicas ou das falas das entrevistas, aponta para o uso (em diferentes escalas) do trinômio etnicidade/política/religiosidade, numa equação que, de certa forma, vem garantindo a propagação/perpetuação das mensagens pretendidas, tendo o gênero em questão como principal fio condutor. No caso do Reggae de Cachoeira, temos o componente religioso como ponto em comum entre os artistas pesquisados, visto que em toda a discografia analisada, falar de Deus é praticamente uma constante. De uma forma geral, a questão racial aparece nas letras desses artistas, contudo, há uma prevalência do chamado religioso, tanto na voz de congregados quanto de desligados de denominações religiosas, como é o caso de Edson Gomes, que apesar de não fazer parte de congregação alguma, atribui o dom musical e todo o seu ganho material ao seu líder espiritual – Jesus Cristo. Segundo ele, as mensagens transmitidas através de suas canções chegam a contribuir para a conversão dos seus fãs :

“No meu trabalho eu sempre abordo, porque é o meu líder espiritual, Jesus é o meu líder espiritual, então eu credito a ele a minha existência, eu credito a ele a minha proteção, essa condição que eu tenho hoje, de vim do nada, de não ter uma especialização, de não ter concluído meus estudos e consegui sobreviver através desse dom musical. Então eu credito tudo a isso a Jesus Cristo, a Deus, porque depois que eu passei a me relacionar com a palavra de Deus, ainda que eu não seja congregado, não pertença a nenhuma congregação, mas eu sinto que a partir desse momento houve um crescimento muito grande em minha pessoa e continua. Toca pessoas que já conhece a palavra e que estão desligadas das congregações, toca pessoas que não tem ainda conhecimento. Tem pessoas que já se converteram ao evangelho por ouvir minha música. Pessoas que usavam drogas, que estavam metidos na droga, por ouvir essas canções deixaram. Eu fui outro dia no Pelourinho, veio uma mulher atrás de mim correndo e disse que vivia nas drogas e que ouvindo minhas músicas ela sentiu desejo e força pra sair

das drogas. E me apresentou o marido, disse que tava casada: ‘Casei!’. Então isso é maravilhoso.” (Edson Gomes, entrevista em 10/06/2008).

Na opinião do Diácono Nengo Vieira, o Reggae se constitui como um importante veículo de comunicação, que transcende barreiras sociais que podem ser intransponíveis em determinados contextos. Da mesma forma, Nengo acha que a palavra de Deus contida em sua música tem uma linguagem universal, que vai além da questão étnico-racial, tão presente nas canções do gênero, em todo o mundo.

“O Reggae é muito forte, é uma música de paz, que agrega as pessoas, independente da classe social, do nível intelectual de cada um, de condição financeira, social e econômica, ele abraça, porque ele atinge essa questão, porque todo mundo tem sentimento, tem *feeling*. Por que anexamos a palavra de Deus? Porque nós não pertencemos a essa doutrina, a essa religiosidade [se referindo ao Rastafarianismo]. A palavra de Deus é uma coisa tão grande e tão profunda que ela não é uma coisa de etnia, não é uma coisa racial. A palavra diz em João 3:16, que “Deus amou o mundo”, Deus amou o mundo. Deus amou o preto, o amarelo, o asiático, o europeu, o americano, os índios, toda tribo, toda língua, toda nação tá sendo evangelizada pelo amor de Jesus. Então Deus amou o mundo. Nós abraçamos esse conceito, que é muito mais abrangente do que você lutar por uma raça, lutar por uma raça branca, uma raça negra.” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Questionado acerca da sua posição sobre o espaço que os negros ocupam na sociedade brasileira e de como a música Reggae pode ser usada para transmitir palavras de incentivo a grande parte dessa população, que ainda tem seus direitos negados, ele afirmou que:

“Eu sou negro, cara. Eu sou negro, amo o negro. A minha comida é negra, o meu ritmo é negro, meu som é negro, eu só não sou negro por causa dessa pele clara, mas eu sou um sarará, eu tenho uma influência do negro muito grande. Minha música, quem conhece minha música vai vê que minha música não é de branco, de branco vírgula, música de laboratório, de conservatório, é música de povo de rua, de suor, de sofrimento, de passar pela dificuldade, entendeu? Eu sei que os negros tem a sua luta, que é natural, de espaço, e eu acho isso horrível, porque o Brasil é um país miscigenado e você vê o negro totalmente discriminado. Isso é uma realidade. O negro tem que lutar pelo espaço dele?”

Tem, mas não tem que lutar com essa coisa do *apartheid*, contra o branco, porque vai virar o contrário, a mesma coisa. Você tem que lutar pelo seu espaço pelo seu mérito, pelo valor que você tem. Então você tem que pegar o seu histórico, que é um histórico de atropelo, de tudo contra você e reverter isso. Mostrar que tem qualidade, que você tem talento, que você é inteligente, que você tem capacidade, que você é forte, que você é bonito, que você tem o seu potencial. Tem que mostrar isso, na sua prática, na sua vida, e com uma palavra, amor, perdão. Tem que combater o mal com o bem, porque é tapa de luva. O inimigo não tem mais força sob sua vida. Porque o inimigo foge diante do amor de Deus.” (Nengo Vieira, entrevista em 10/08/2007).

Um aspecto chama atenção nessa fala de Vieira, quando ele assume a importância do elemento negro em sua vida e na musicalidade que compõem o seu som, que traz influências da *black music* e da *black religious music*, trilha sonora do cristianismo negro norte-americano. Nascido no seio das igrejas negras dos Estados Unidos, o Gospel nada mais é do que cânticos protestantes brancos adaptados e reinterpretados pelos negros em cantos de celebração, de alegria, de exortação e comunhão entre o pregador (pastor) e sua congregação. Aos poucos esses cantos se impuseram em todo o mundo protestante anglófono e foi se expandindo pelo planeta.

Segundo Antonio Risério (2007), em termos linguísticos, *black religious music* e *música religiosa negra* querem dizer a mesma coisa. Culturalmente, porém, apontam para realidades distintas entre si. Quando falamos *black religious music*, estamos nos referindo ao *spiritual* e ao Gospel. Quando se diz *música religiosa negra*, a dimensão referencial é outra. É a música sacra africana, tal como executada nos terreiros de Candomblé na Bahia. A esse respeito cabe uma observação. À princípio porque a música sacra de bantos, jejes e nagôs, além de litúrgica, é funcional, pois serve para conduzir ao transe, como é o caso do canto no Gospel. Para o autor estas tradições estético-religiosas africanas atravessaram séculos e não somente o atlântico, como se costuma dizer (Risério, 2007, p. 284). Além disso, Risério afirma que:

“Podemos falar da releitura da Bíblia a partir de uma perspectiva negro-escrava. Mas logo procedimentos de extração africana vieram à luz. No canto, na dança, no transe. Nas palmas, na cadência marcada com os pés, nos movimentos corporais. Na veemência expressiva do culto. Na exaltação para lembrar a palavra cara a Du Bois. A hinologia evangélica foi reinventada. O salmo

protestante branco se transfigurou no *spiritual*. A forma responsorial e reiterativa se impôs. Os negros inundaram, com os dons de seus sons, as casas de oração.” (RISÉRIO, 2007: 142).

O Gospel esteve confinado nas igrejas por muito tempo, mas no início dos anos 1980, as orquestras ditas cristãs, ajudaram a expandir as igrejas independentes. Pouco a pouco, o Gospel se afirmou como música popular ao lado da música profana, se adaptando às exigências comerciais num mundo onde o rádio se transformou em importante ferramenta de difusão. Esta passagem foi igualmente facilitada pelo fato de que os afro-americanos, seguindo os africanos, nunca separaram o espiritual do temporal. Prova disto é que cantos de trabalho (*labor songs*) e de festas tradicionais sempre se misturaram e se nutriram mutuamente.

Para Magali Cunha, a música gospel é música de consumo, é produto industrial, de qualidade melódica e poética pasível de críticas, pois visa à satisfação das demandas do mercado fonográfico, mas também consitui um alívio das tensões do cotidiano dos evangélicos. Além disso, pronuncia um discurso que tem embutidos traços componentes da matriz religiosa brasileira, o que lhe permite extensas possibilidades de uma resposta positiva (CUNHA, 2007, pp. 199-200). Hoje, o Gospel é cantado tanto em lugares de culto quanto no palco. Durante o período desta pesquisa pude observar a performance do músico Nengo Vieira nos dois ambientes, no sagrado e no profano, no espaço do culto e em shows, em eventos evangélicos e também seculares. Segue abaixo um trecho da anotação de caderneta de campo, feita durante observação no culto de domingo na Bola de Neve Church do Guarujá/SP⁶⁶:

“O culto hoje se inicia às 19h30min, pontualmente. A noite está fria e chove, mesmo assim a igreja está relativamente cheia. O líder da igreja, Pastor Eric, que acaba de chegar de São Paulo, onde esteve no Congresso de Batalha Espiritual, ministra o culto essa noite. Casado com a Pra. Suzana, com quem tem duas filhas, aparente está na faixa dos trinta anos. De volta a igreja também o Diácono Nengo Vieira, que comanda a banda que está no altar, formada pelos mesmos integrantes do culto de quinta-feira [um deles é seu enteado Felipe, que toca bateria]. Como já observado em outras ocasiões, a música assume um papel fundamental no culto, tendo reservado um espaço de pouco mais de uma hora. Dentre os cânticos entoados, o Reggae ‘Caia Babilônia’, que fala de algo como destruir a Babilônia dentro de nós mesmos; e outra vez, ‘Paraíso’ [versão

de Nengo Vieira para ‘Pimper’s Paradise’ de Bob Marley, também tocada no culto da quinta].” (Caderneta de Campo, Guarujá/SP, 05/08/2007).

⁶⁶O Anexo III contém algumas imagens da Bola de Neve de Salvador/BA, de Santos/SP, do Guarujá/SP e de Perdizes/SP.

Magali Cunha aponta pelo menos três contribuições da música Gospel na prática musical. A valorização e a inserção na liturgia de uma variedade de ritmos populares; a valorização da expressão corporal na liturgia, tanto na forma de coreografias quanto de gestual; a facilidade de acesso a uma variedade de composições e gêneros musicais por meio da ampla produção fonográfica e sua comercialização (CUNHA, 2007, p. 200). Durante uma outra observação, na Bola de Neve de Salvador, pude participar do evento “Balada do Rei”, que reuniu apresentações de Nengo Vieira e da banda local “Primícias Roots”. Aberto ao público, que pagou o valor de dez reais pelo ingresso e mais um quilo de alimento (para ser doado a obras assistenciais), o evento contou com a presença de aproximadamente 300 pessoas, algumas evangélicas, outras não. Durante as apresentações foram registrados alguns momentos da banda no altar e do público na audiência, nos dois pisos da igreja. Esses registros denotam a recepção por parte do público da mensagem pretendida pelo artista, que nesse caso ocupa um espaço sagrado – um altar – que lhe imbuí de uma autoridade para determinados discursos.



Nengo Vieira no altar da Bola de Neve Church, Salvador, 27/03/2009.



Público durante apresentação de Nengo Vieira, Salvador, 27/03/2009.

Interessante observar que a relação entre música e religião nunca foi tranquila para os regueiros de Cachoeira, chegando inclusive a causar conflitos em alguns indivíduos por terem que negar suas tradições. Conforme dito anteriormente, o músico Geraldo Cristal pode ser considerado como um exemplo desta problemática, e, além dele, Quinho, músico que foi baterista da extinta “Remanescentes”. O depoimento de Vitor Hugo, que trabalhou por um tempo com ambos, dá uma idéia de como ocorre esse processo:

“Lá em Cachoeira ainda tem outra coisa, que não sei se é interessante pra você falar das pessoas que eram do Candomblé e ficaram em crise. Cristal, por

exemplo, é um cara que ele tem os dois lados. Teve uma época de negar as tradições, negar a religião e por isso negar as tradições. Quinho (baterista da *Remanescentes*) também teve esse problema. Porque eram pessoas que tinham teoricamente um grande futuro dentro do Candomblé e de certa forma, negaram isso. Cristal, por exemplo, tem a religião dele, mas ele tem que negar a religião sem negar a tradição. Porque se ele tentar valorizar a tradição ele tem que valorizar o Candomblé, aí se condena do lado evangélico e rasta. Se você for investigar, a Bahia é o único lugar que tem rasta cristão, rasta que prega Jesus Cristo. Então há esse conflito. Mas esse conflito é mostrado diretamente na música. Você vê que a música de Cristal, por exemplo, as músicas mais antigas dele, não tem influência nenhuma de Candomblé na música. E Cristal quando começou a aceitar mais a história da tradição começou a incorporar os elementos do Candomblé. O discurso continua o mesmo porque é a coisa que a gente mais percebe, agora aquela coisa disfarçada. Pra música é explícito, né? De você encaixar um elemento de Candomblé dentro da música é ligado diretamente à aceitação ou não do Candomblé na vida, né? Em contradição com o Reggae.” (Vitor Hugo, entrevista em 10/04/2007).

Em confluência com o que foi dito por Vitor Hugo, temos um trecho do depoimento de Geraldo Cristal, que lança mão de uma metáfora bíblica para tentar traduzir os elementos que compõem sua música Reggae:

“Então Reggae é unidade, Reggae é transformação de comportamento, renovação de sentimento, a luta pela libertação do povo africano e conseqüentemente de todos os povos que vieram da África, porque o homem branco também veio da África e nós somos todos descendentes de Noé. Noé teve dois filhos, Cã e Jafé, e o povo de Jafé é o povo hoje, os caucasianos, pra não dizer brancos, porque disseram que são brancos apenas pra afirmar superioridade, porque branco é tudo que é limpo, é tudo que é puro, e negro é tudo que é ruim. Então nos chamaram de negros e disseram que eram brancos e hoje em dia tá essa separação. E hoje o Reggae como vem desmistificar essas coisas, entre nós mesmo não conseguimos resolver essas questões, porque a mentalidade colonial, a mentalidade diabólica ainda é muito forte no nosso povo, no nosso subconsciente e não deixa que a gente realmente nos converta e nos cure, com nosso coração endurecido. Mas nós estamos aí, antes da fundação do mundo, estamos resistindo, mesmo que tateando no escuro, mas estamos

construindo uma história. Eu espero que as pessoas que estejam prontas ou não pra entender essa história compreendam a nossa luta e façam por elas mesmas, não espere que nós façamos, porque a parte que nós fazemos nos compete a nós. Só isso.” (Geraldo Cristal, entrevista em 28/11/2007).

O músico João Teoria, ex-Remanescente e que também já foi evangélico, atualmente atua em trabalhos com forte influência do Candomblé, tanto como músico de Carlinhos Brown como membro da orquestra baiana *Rumpilezz*, que traz no próprio nome uma referência aos tambores que conduzem ao transe nos terreiros. Mais uma vez temos a música como o principal elemento de articulação entre estilos de vida diferentes, onde suas representações figuram elementos capazes de operar em diferentes visões de mundo, modos de viver e pensar; passando por concepções políticas, étnicas e religiosas (Cunha, 2003, p. 121).

No caso em estudo, temos ainda a música – o Reggae – como elemento aglutinador de diferentes tradições, permeada de informações que nem sempre são percebidas ou sentidas, mas que, de uma forma ou de outra, refletem o desejo inconsciente de determinadas formas de expressão. O processo das recentes transformações no campo religioso serviu como pano de fundo para a inserção do gênero, que assume uma nova configuração, não apenas como movimento musical, mas também como um novo modo de vida religioso. Em suma, o “etíopianismo militante” (Gilroy, 2007, p. 160) dos Rastas jamaicanos foi deposto do Reggae de Cachoeira, que foi sendo concebido dentro de um sistema de pensamento messiânico cristão, o que o diferencia também do Reggae feito em Salvador e em outros lugares do Brasil.

CONCLUSÃO

A análise da produção cultural em torno dos artistas pesquisados pode contribuir com os estudos de identidade na diáspora, lançando uma luz sob o funcionamento de circuitos complexos que possibilitaram a transformação de determinados padrões através de uma rede que liga pontos em comum, em diferentes partes do planeta. Com o Reggae, um gênero transnacional, esses indivíduos puderam experimentar laços de solidariedade e identificação com uma cultura distante, mas ao mesmo tempo próxima, numa “viagem” com escalas conflitantes entre similaridades e subjetividades. No caso em estudo, o Reggae foi o elemento aglutinador e veículo de comunicação preferencial que possibilitou uma produção alternativa de conhecimento e a inserção de seus produtos culturais em um mercado, muitas vezes, segregacionista.

Os discursos observados nas letras e a melodia produzida a partir do referencial de uma linguagem poética e política atestam que através da conexão musical estabelecida com o universo jamaicano, músicos cachoeiranos constituíram diferentes visões de mundo e estratégias de sobrevivência. O conteúdo dos seus trabalhos revela um processo de afirmação de identidades, onde a música se destaca pela importância na intermediação das relações étnico-sociais, e que justamente por isso encontra eco na juventude negra. A pluralidade desses discursos denota conexões entre tradições locais e influências globais que chegam a desafiar a nossa compreensão, principalmente se forem examinadas dentro de uma interpretação exclusivamente religiosa.

Stuart Hall apresenta um ponto de vista esclarecedor no que se refere a essa dinâmica de transformação da cultura e seu impacto quando para o uso e difusão de ideologias. Ele chama atenção para a necessidade de se entender o duplo movimento da cultura popular, pois esta envolve um processo dialético de contenção e resistência. Para Hall a identidade cultural não possui “uma origem fixa à qual podemos fazer um retorno final e absoluto. (...) Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais simbólicos. O passado continua a nos falar. (...) As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no

interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento.” (HALL, 1996, p. 70).

Em Cachoeira, o Reggae foi transformado dentro de um contexto local permeado de africanidade, possibilitando que indivíduos exercessem e/ou exercitassem cidadania, negritude, religiosidade e, principalmente, expressassem tudo isso através da musicalidade. Nesse sentido, concordo com Paul Gilroy, quando ele afirma que “a música e as práticas musicais e sociais de origem africana na diáspora negra são portadoras de um mundo melhor” (GILROY, 1987, p. 39). Entendo a produção dos regueiros cachoeiranos como uma expressão do esforço de reconstrução identitária, onde os intercursos étnicos e as negociações transculturais possibilitaram a reinvenção de um ritmo. Através da adoção de signos e padrões estéticos diaspóricos, esses músicos puderam experimentar identidades e sentimentos de pertença, que foram sendo remodelados conforme sugere Hall:

“A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por *hibridização*. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença.” (HALL, 1996: 75).

Devemos levar em conta também que estamos tratando de uma cidade que, em termos populacionais, é uma das mais negras do Brasil. É importante lembrar aqui que apesar de estar há séculos submetida ao sistema dominante das elites brasileiras, a cultura negra, em Cachoeira, se aninhou, refez e recompôs de forma a legar a sucessivas gerações suas estruturas culturais dinâmicas. A presença de traços de diferentes culturas identificados no discurso da música estudada é um indicativo dessa *hibridização* de que fala Stuart Hall. A heterogeneidade cultural vivenciada em Cachoeira permitiu aos sujeitos estudados uma série de releituras coletivas e individuais que foram reproduzindo e transformando referenciais estéticos, étnicos, religiosos e políticos. Considerada como um celeiro do Reggae na Bahia, Cachoeira tem nos trabalhos dos “filhos da terra” a expressão máxima da absorção dessa contracultura de diáspora.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

BACELAR, Jéferson e CAROSO, Carlos (Orgs.). *Brasil: Um País de Negros?* Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999.

BACELAR, Jeferson. *Etnicidade: Ser negro em Salvador*. Salvador: Ianamá, 1989.

BACELAR, Jeferson. *Impacto no coração do racismo*. Salvador: Jornal A Tarde, 08.05.1999.

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BARROW, Steven. *The History of Jamaican Music*. London: Mango, 1993.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLACKWELL, Chris. Preface. In: *The History of Jamaican Music*. London: Mango, 1993.

BRAGA, Julia e CARVALHO, Caroline. A Música Tropical tem início no ano que não acabou. In: *Revista Eclética*, nº 26, janeiro/ junho 2008.

BRIGHAM, Ciro. Canto Sagrado. *Correio da Bahia*. Salvador, 26/03/2006.

CARVALHO, José Jorge de. The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music. *Série Antropologia*, Nº 163. Brasília: Universidade de Brasília, 1994b.

CARVALHO, José Jorge de. *O Quilombo do Rio das Rãs: Histórias, Tradições, Lutas*. Salvador: EDUFBA, 1995.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea. *Série Antropologia*. N. 266. Brasília: UNB, 1999.

CARVALHO, José Jorge de. Um Panorama da Música Afro-Brasileira. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. Brasília: UNB, Departamento de Antropologia, *Série Antropologia*, 2000.

CHANG, Kevin O'Brien e CHEN, Wayne. *Reggae Routes: The History of Jamaican Music*. Philadelphia Temple University Press, 1998.

CUNHA, Magali do Nascimento. A Explosão Gospel. Um olhar das Ciências Humanas sobre o cenário evangélico no Brasil. São Paulo: Editora Mauad | Instituto MYSTERIUM, 2007.

CUNHA, Olivia Gomes da. “Fazendo a ‘coisa certa’: rastas, Reggae e pentecostais em Salvador”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 23, p. 120-137, out. 1993.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia\ São Paulo: EDUSP, 1978.

FALCÓN, Gustavo. Um guia para o conhecimento. In: Rocha Nádia Maria Dourado. *Cachoeira e Cachoeiranos: Uma Bibliografia*. Cachoeira: Centro Cultural João Antonio Santana, 2001.

FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. *O Reggae no Recôncavo Baiano. Remanescentes do Paraguçu. Música e Identidade Cultural em Cachoeira*. Monografia de Conclusão de Curso. Salvador: UFBA, Departamento de Antropologia, 2002.

FOLHA DO REGGAE, nº 2, 1997.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro Cultural de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

GILROY, Paul. *There aren't no black in the Union Jack: the cultural politics of race and nation*. Londres: Hutchinson, 1987.

GODI, Antonio J. V. dos Santos. Reggae e Samba Reggae in Bahia. A Case of Long Distance Belonging. In: PERRONE, Charles & DUNN, Christopher (Eds.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. Florida: University Press of Florida, 2001.

GOMES, Tiago de Melo. Para além da Casa da Tia Ciata: Outras Experiências no Universo Cultural Carioca. *Revista Afro-Ásia*. Número 29/30, p. 175-198. Salvador, 2003.

GONÇALVES, Nelson Maca. Preto tipo A e Nequinho: de Mussum a Mano Brown. In: *A Tarde*. Salvador, 08/05/1999, p. 4, Caderno Cultural.

GUERREIRO, Goli. Um mapa em preto e branco das músicas na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987-1997). In: SANSONE, Lívio & SANTOS, Jocélio Teles dos. (Orgs.) *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editora, 1997.

GUERREIRO. Goli. *A Trama dos Tambores: a música Afro-Pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUERREIRO, Goli. O Drible do Candeaal: o contexto sociomusical de uma comunidade afro-brasileira. *Revista Afro-Ásia*. Número 33. p. 207-248. Salvador, 2005.

GUERREIRO, Goli. *A Rede Atlântica como Espaço de Produção Cultural*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Texto apresentado no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT, 2006.

HALL, Stuart. “Identidade cultural e diáspora”. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Número 24, pp. 68-74. Rio de Janeiro, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Lauro. 7ª edição. Rio de Janeiro: DP & A, 2002. 102 p. Coleção Identidade e Cultura na Pós-Modernidade.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Brasília: UFMG, UNESCO, 2003.

HOBSBAWN, Eric J. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 4ª Edição.

HUSS, Hasse. The “Zink Fence Thing”: When will Reggae Album Covers be allowed out of the Ghetto? *Black Music Research Journal*, 1998.

JACON, Adriana. Matriarca do Samba. *Correio da Bahia*. Caderno Repórter. Salvador, 03/12/2006.

JOHNSON, Linton Kwesi. Introduction. In: *The History of Jamaican Music*. London: Mango, 1993.

LUHNING, Angela. Música: O Coração do Candomblé. São Paulo: *Revista USP*, nº 7, pp. 97-117, 1990.

LUHNING, Angela. *Música no Candomblé da Bahia: cânticos para dançar*. Curitiba: Anais do IV Simpósio de Musicologia Latino-America, 2000.

LYRIO, Alexandre. Black in Bahia. *Correio da Bahia*. Salvador, 29/05/2007.

MARQUES, Francisca. Educação Comunitária como Prática de Etnomusicologia Aplicada: Reflexões sobre uma Experiência no Recôncavo Baiano. São Paulo: *Revista USP*, nº 78, pp. 130-138, junho/julho/agosto/2008.

MATORY, J. Lorand. *Jeje: Repensando nações e Transnacionalismo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, *Revista Mana* 5(1): 57-80, 1999.

MELUCCI, Albert. The post-Modern Revival of Ethnicity. In: HUTCHINSON, J. & SMITH, A. D. *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press, 1996. p 367-70.

MOTA, Fabrício dos Santos. *Guerreiros do Terceiro Mundo: Identidades Negras na Música Reggae da Bahia (anos 80/90)*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Pos Afro/CEAO/ UFBA, 2008.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. 2ª Edição.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do. *A Capela d'Ajuda já deu sinal: relações de poder e religiosidade em Cachoeira*. Cachoeira: CEAO, 1995.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do. *Presença do Candomblé na Irmandade da Boa Morte - Uma Investigação Etnográfica Sobre Ritos Mortuários e Religiosidade Afro-Baiana*. Mimeografado, 2002.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: História e ritual da nação Jeje na Bahia*. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

PATTERSON, Orlando. *Global Culture and the American Cosmos*. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts: Paper Series on the Arts, Culture and Society, 1994. Paper Number 2.

PINHO, Osmundo de Araújo. Fogo na Babilônia: Reggae, Black Counterculture and globalization in Brazil. In: PERRONE, Charles A. & DUNN, Christopher (Eds.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. Florida: University Press of Florida, 2001.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do “brau”. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 13(1): 127-145, janeiro-abril/2005.

PINTO, Tiago de Oliveira de. “As cores do Som. Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”, *Revista Africa*, 22/23, 1999, 87-110 (USP).

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

REIS, João José. Recôncavo Rebelde: Revoltas Escravas nos Engenhos Baianos. *Revista Afro-Ásia*. Número 15. pp. 100-126. Salvador, 1990.

REIS, João José. Identidade e Diversidade Étnicas nas Irmandades Negras no Tempo da Escravidão. *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1996, p. 7-33.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 43, 2007.

ROCHA, Nádia Maria Dourado. *Cachoeira e Cachoeiranos: Uma Bibliografia*. Cachoeira: Centro Cultural João Antonio Santana, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos (Org.). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2006.

SANSONE, Livio. “Funk Baiano: Uma versão local de um fenômeno global?” In: SANSONE, Lívio & SANTOS, Jocélio Teles dos. (Orgs.) *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editora, 1997.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade - O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/EDUFBA, 2004.

SANSONE, Livio. *Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil*. Mana: Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2000.

SANTOS, Jocélio Teles dos. “Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX”, *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*, São Paulo: Dynamis, Editora, 1997.

SANTOS, Milton. *Ser negro no Brasil hoje*. Folha de São Paulo. Caderno Mais, 07 de maio de 2000.

SANTOS FILHO, Juvino Alves. Manuel Tranquillino Bastos: Estudo de duas obras para clarineta. Tese de Doutorado. Salvador: Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2003.

SECULT. *Catálogo Ouro Negro*. Salvador: Publicação editada pela Assessoria de Comunicação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2009.

SILVA, Alberto da Costa. *Um rio chamado Atlântico*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.

SILVA, Carlos Benedito da. *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor*. São Luís: EDUFMA, 1995.

SILVA, Carlos Benedito da. *Ritmos da identidade: mestiçagem e sincretismos na cultura do Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 2007.

SILVEIRA, Renato da. Etnicidade. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Cultura e atualidade*. Salvador: Edufba, 2005.

SMITH, Anthony. *The Ethinc Origins of Nations*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

STOKLAND, Ellen. *The Revolt of Drums. A case study of the communication strategies of Olodum from Bahia, Brazil*. Post-graduate thesis in media studies for the cand.polit. degree University of Oslo, 2004.

TAGG, Philip. Black music, Afro American music and European music. In: *Popular Music*. 1989, p. 285-298.

TAVARES, Luiz Henrique Dias. *Independência do Brasil na Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora; Editora UFRJ, 2002.

VIANNA, Hermano. Filosofia do Dub. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 09/11/2003.

DIGITAIS

A TARDE ON LINE

Troféu Dodô e Osmar.

Disponível em: <<http://info.atarde.com.br/trofeudodoeosmar/index.swf>>.

Acessado em: 10 jun.2009.

BANCO DE DADOS DA FOLHA DE SÃO PAULO

www1.folha.uol.com.br/folha/bd

CONEXÃO JAMAICA

Y&M entrevista The Skatalites e te mostra trecho do pocket show em primeira mão.

Disponível em: <<http://mtv.uol.com.br/jamaica/blog/yampm-entrevista-skatalites-e-te-mostra-o-pocket-show-na-integra-em-primeira-m%C3%A3o>>.

Acessado em: 06 jun.2009.

CHRISTAFARI

www.christafari.com

ENCYCLOPEDIA OF MUSIC IN CANADA

Verbete: Jackie Mittoo. Disponível em: <<http://www.canadianencyclopedia.ca>>.

Acessado em: 20 abr. 2009.

FALCÓN, Gustavo. *Boa Morte, uma Irmandade de Exaltação à Vida! Aiyê Orun.*

Disponível em: <<http://www.geocities.com/wellesley/4328/historico.htm>>.

Acessado em: 26 jun. 2008.

GILBERTO GIL

www.gilbertogil.com.br

IGREJA BOLA DE NEVE

www.boladeneve.com

ILÊ AIYÊ

www.ileaiye.com.br

JORNALISMO IMPRESSO

<http://jornalismoimpresso1.blogspot.com/2008/08/boa-morte-no-da-igreja-diz-historiador.html>

LAZZO MATUMBI

www.lazzo.com.br

MARQUES, Francisca. *Identidade, sincretismo e música na religiosidade brasileira*.

Disponível em:

<http://www.naya.org.ar/congresso2002/ponencias/francisca_marques.htm>.

Acessado em: 26 jul. 2008.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Dados Básicos e Principais Indicadores Econômicos-Comerciais da Jamaica. Brasil, 2007. Disponível em:

<<http://www.braziltradenet.gov.br/IndicadoresEconomicos/INDJamaica.pdf>>.

Acessado em: 12 mai. 2008.

MYSPACE

www.myspace.com/bandaqgimperial

www.myspace.com/buguinhadub

www.myspace.com/carlinhosbrown

www.myspace.com/dubstereosound

www.myspace.com/echosoundsystem

www.myspace.com/edsongomesofficial

www.myspace.com/interferenciasistemadesom

www.myspace.com/leididai

www.myspace.com/nengovieiraatribodabraao

www.myspace.com/madprofessor

www.myspace.com/ministereopublico

www.myspace.com/rumpilezz

www.myspace.com/ziontrain

ORKUT

www.orkut.com

PHILIP TAGG

www.tagg.org

REVISTA RITMO E MELODIA

www.ritmomelodia.mus.br

SELO BOLA MUSIC.

www.bolamusic.com.br

SOLOMON, Maynard. "Biography". *Grove Music Online*. Laura Macy ed. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acessado em: 7 set. 2007.

SONS DO BRASIL

www.sonsdobrasil.org

SOTUYO BLANCO, Pablo. *João Manoel Dantas: Pesquisa Biográfica e Musical*. São Paulo: Anais do XVII Congresso da Anppom, UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PSBlanco.pdf>. Acessado em: 25 mai. 2008.

TORTELLO, Rebecca. *The People Who Came. The Arrival Of The Chinese*.

Disponível em: <<http://www.jamaica-gleaner.com/pages/history/story0055.htm>>.

Acessado em: 20 mai. 2009.

VIANNA, Hermano. Música afro-americana é um circuito intercontinental de tradições.

Disponível em: <http://www1.uol.com.br/fof/brasil500/dc_7_3.htm>.

Acessado em: 20 dez. 2007.

WIKIPEDIA

Verbete: Cachoeira (Bahia)

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cachoeira_%28Bahia%29>.

Acessado em: 20 mai. 2008.

FONOGRÁFICAS

1. Reggae de Cachoeira

- BROWN, Eddie. Eddie Brown. Paradoxx Music, 1998.
- CALMON, Sine. *Fogo na Babilônia*. Atração Fonográfica, 1997.
- CALMON, Sine. *Rosa de Saron*. Atração Fonográfica, 1999.
- CALMON, Sine. *Eu Vejo*. Atração Fonográfica, 2001.
- CALMON, Sine. *Guerreiro Mor*. Kaskatas, 2006.
- CRISTAL, Geraldo. *Reggaessência*. Independente, 2007.
- GOMES, Edson. *Reggae Resistência*. EMI Odeon, 1988.
- GOMES, Edson. *Recôncavo*. EMI Odeon, 1990.
- GOMES, Edson. *Campo de Batalha*. EMI Odeon, 1991.
- GOMES, Edson. *Meus Momentos 1*. EMI Odeon, 1994.
- GOMES, Edson. *Meus Momentos 2*. EMI Odeon, 1994.
- GOMES, Edson. *Resgate Fatal*. EMI Odeon, 1995.
- GOMES, Edson. *Apocalypse*. EMI, 1998.
- GOMES, Edson. *Série Bis (Coletânea/ Duplo)*. EMI, 1999.
- GOMES, Edson. *Preferência Nacional (Coletânea)*. Copacabana, 1998.
- GOMES, Edson. *Para Sempre (Coletânea)*. EMI, 2001.
- GOMES, Edson. *Acorde, Levante, Lute*. Atração Fonográfica, 2001.
- GOMES, Edson. *Série Identidade (Coletânea)*. EMI, 2002.
- GOMES, Edson. *Samarina (Coletânea)*. EMI, 2003.
- GOMES, Edson. *Ao Vivo em Salvador (Duplo)*. Atração Fonográfica, 2006.
- GOMES, Isaque. *Negro Real*. Independente, 2009.
- GOMES, Tintim. *Pedra sobre Pedras*. Independente, 1999.
- GOMES, Tintim Gomes. *O Poço*. Independente, 2008.
- OLIVEIRA, Marco Oliveira. *Distorção*. Independente, 2006.
- REMANESCENTE. *Semente do Amor*. WR, 1993.
- VIEIRA, Nengo. *Somos Libertos*. Atração Fonográfica, 1998.
- VIEIRA, Nengo. *Mata Atlântica*. Independente, 2001.
- VIEIRA, Nengo. *Ao Vivo*. Independente, 2006.
- VIEIRA, Nengo. *Chama*. Independente, 2006.
- VIEIRA, Nengo. *Avivamente*. Selo Bola Music, 2007.

2. Outros Discos e Coletâneas

- ADÃO NEGRO. *Adão Negro*. Independente, 1998.
- BOB MARLEY & THE WAILERS. *Catch a Fire*. Island Records, 1974.
- BOB MARLEY & THE WAILERS. *Exodus*. Island Records, 1977.
- BOB MARLEY & THE WAILERS. *Kaya*. Island Records, 1978.
- BOB MARLEY & THE WAILERS. *Survival*. Island Records, 1979.
- CARTAS MUSICAES. *Manuel Tranquilino Bastos*. Braskem Cultura e Arte, 2002.
- CHICO EVANGELISTA & JORGE ALFREDO. *Bahia Jamaica*. Copacabana, 1980.
- CIDADE NEGRA. *Lute para Viver*. Sony, 1991.
- DIAMBA. *Ninguém está a Salvo*. Independente, 2000.
- DIONORINA. *Música das Ruas*. Stalo Discos, 1994
- FOGO BAIANO. *Fogo Baiano*. Polydor, 1990.
- GILBERTO GIL & JORGE BEN. *Gil Jorge Ogum Xangô*. Universal, 1975.
- JORGE DE ANGÉLICA. *Sopa de Papelão*. Independente, 1998
- LAZZO. *Viver, Amar e Sentir*. Pointer Discos, 1983.
- MANGO. *The History of Jamaican Music*. Mango, 1993.
- O RAPPÀ. *O Rappà*. Warner, 1994.
- OS TINCOÃS. *O Africanto dos Tingoãs*. RCA Victor, 1975.
- OS TINCOÃS. *Os Tingoãs*. Som Livre, 1973.
- OS TINCOÃS. *Os Tingoãs*. RCA Victor, 1977.
- PLANET HEMP. Sony BMG, 1995.
- PRINCE BUSTER. *The Original Golden Oldies*. Volume 01, 1963.
- SKANK. *Skank*. Independente, 1992.
- TERCEIRO MUNDO. *Marley Vive*. EMI Odeon, 1988.
- TRIBO DE JAH. *Roots Reggae*. Indie Records, 1995.
- TRIBO DE JAH. *Reggae na Estrada*. Indie Records, 1999.

VIDEOGRÁFICAS

1. Reggae de Cachoeira

- GOMES, Edson. *Ao vivo em Salvador-Bahia*. Salvador, Atração Musical, 2006.
- GOMES, Edson. *Show na Noite da Beleza Negra*. Salvador, TVE Bahia, 2006.
- VIEIRA, Nengo. *Show no Projeto Música no Parque*. Salvador, TVE Bahia, 2006.
- VIEIRA, Nengo. *Avivamente*. São Paulo, Bola Music, 2009.

2. Outros Filmes e Documentários

- Afoxés – Entre o Sagrado e o Mundano*. Salvador: TVE, 2009.
- Adão Negro: Ao Vivo na República do Reggae*. Atração, 2005
- Beat Street*. Stan Lathan, 1984.
- Dub Echoes*. Bruno Natal, 2007.
- Dub Stories. L’Histoire Du Dub Raconté Par Ses Acitivistes*. Nathalie Valet, 2006
- Eu vi Boa Morte Sorri*. Salvador: TVE, 1996.
- Fela Kuti – Music is the Weapon*. Universal, 2004.
- Heartland Reggae*. Canada Offshore, 1980.
- Land of Look Behind*. Alan Greenberg, 1982.
- Peter Tosh – Stepping Razor: Red X*. Canadá: Cinemavault Releasing, 2002.
- Recôncavo na Palma da Mão*. Salvador: TVE, 2002.
- Rockers: It’s Dangerous*. Theodorus Bafaloukos, 1977.
- Roots, Rock, Reggae: Inside the Jamaican Music Scene*. Jeremy Marre, 1977.
- Shottas*. Sony Pictures, 2002.
- Terceira Diáspora*. Canal Futura/Kabum!, 2009.
- The History of Jamaican Music. Programme 1. Forward March*. Série BBC.
- The History of Jamaican Music. Programme 2. Rebel Music*. Série BBC.
- The History of Jamaican Music. Programme 3. As Raw as Ever*. Série BBC.
- Wattstax*. Stax Films/ Wolper Pictures, 1973.

ENTREVISTAS

1. Nengo Vieira. Entrevista concedida no Guarujá-SP, 10/jul/2007.
2. Wesley Rangel. Entrevista concedida em Salvador-BA, 07/jul/2007.
3. Marco Oliveira. Entrevista concedida em Salvador-BA, 22/nov/2007.
4. Geraldo Cristal. Entrevista concedida em Salvador-BA, 28/nov/2007.
5. Tintim Gomes. Entrevista concedida em São Félix-BA, 07/jun/2008.
6. Edson Gomes. Entrevista concedida em São Félix-BA, 10/jun/2008.
7. Vitor Hugo. Entrevista concedida em Salvador-BA, 10/abr/2007.
8. Sérgio Cassiano. Entrevista concedida em 2002.

Outras Fontes

1. Bob Marley. *Jornal do Brasil*, 21/mar/1980.
2. Dom Filó. *Correio da Bahia*, 29/mai/2007.
3. Edson Gomes. *Musical On-Line*, 2006.
4. Gilberto Gil. *Correio da Bahia*, 26/mar/2006.
5. Lázaro Silva. Site *Bola de Neve*, 12/agos/2008.
6. Luiz Cláudio Dias do Nascimento. *Jornalismo Impresso*, 24/agos/2008.
7. Nelson Triunfo. *Correio da Bahia*, 29/mai/2007.
8. Nengo Vieira. *Ritmo Melodia*, 02/nov/2007.
9. Raimundo Coutinho. *Correio da Bahia*, 29/mai/2007.
10. Vovô do Ilê. Site *Ibahia*, 18/mar/2009.
11. Walter Fraga. *A Tarde*, 13/mai/2009.

DISCOGRAFIA

(1988 – 1998)

1. Edson Gomes. *Reggae Resistência*. EMI Odeon, 1988.
2. Edson Gomes. *Recôncavo*. EMI Odeon, 1990.
3. Edson Gomes. *Campo de Batalha*. EMI Odeon, 1991.
4. Remanescentes. *Semente do Amor*. WR, 1993. (INÉDITO)
5. Edson Gomes. *Resgate Fatal*. EMI Odeon, 1995.
6. Edson Gomes. *Meus Momentos 1*. EMI Odeon, 1994.
7. Edson Gomes. *Meus Momentos 2*. EMI Odeon, 1994.
8. Sine Calmon. *Fogo na Babilônia*. Atração Fonográfica, 1997.
9. Edson Gomes. *Apocalipse*. EMI Odeon, 1998.
10. Nengo Vieira. *Somos Libertos*. Atração Fonográfica, 1998.
11. Edson Gomes. *Preferência Nacional (Coletânea)*. Copacabana, 1998.
12. Eddie Brown. *Eddie Brown*. Paradoxx Music, 1998.

(1999 – 2009)

13. Edson Gomes. *Série Bis (Coletânea/ Duplo)*. EMI Odeon, 1999.
14. Sine Calmon. *Rosa de Saron*. Atração Fonográfica, 1999.
15. Tintim Gomes. *Pedra sobre Pedras*. Independente, 1999.
16. Edson Gomes. *Acorde, Levante, Lute*. Atração Fonográfica, 2001.
17. Edson Gomes. *Para Sempre (Coletânea)*. EMI, 2001.
18. Nengo Vieira. *Mata Atlântica*. Independente, 2001.
19. Sine Calmon. *Eu Vejo*. Atração Fonográfica, 2001.
20. Edson Gomes. *Série Identidade (Coletânea)*. EMI, 2002.
21. Edson Gomes. *Samarina (Coletânea)*. EMI, 2003.
22. Edson Gomes. *Ao Vivo em Salvador (Duplo)*. Atração Fonográfica, 2005.
23. Dystorção. *Dystorção*. Independente, 2006.
24. Nengo Vieira. *Vem pro Caminho Reggar*. Independente, 2006.
25. Nengo Vieira. *Chama*. Independente, 2006.
26. Sine Calmon. *Guerreiro Mor*. Kaskatas, 2006
27. Nengo Vieira. *Avivamente*. Bola Music, 2007.
28. Isaque Gomes. *Negro Real*. Independente, 2008.
29. Tintim Gomes. *O Poço*. Independente, 2008.

ANEXO I

CRONOLOGIA DO REGGAE DE CACHOEIRA

1982 STUDIO 5

1ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Ruy de Brito (guitarra), Jair Soares (bateria), Tinho Santana (contrabaixo).

DISCOS GRAVADOS: “Viver Amar e Sentir” (LAZZO, 1983).

2ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Ruy de Brito (guitarra), Jair Soares (bateria), Alberto (contrabaixo).

3ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Marco Oliveira (contrabaixo), Jair Soares (bateria), Sine Calmon (guitarra), Tintim Gomes (vocal), Valéria Leite (vocal).

1988 EDSON GOMES & CÃO DE RAÇA

1ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (guitarra), Ruy de Brito (guitarra), Jair Soares (bateria), Alberto (contrabaixo), Tintim Gomes (vocal) e América Branco (vocal).

Discos Gravados: “Reggae Resistência” (EDSON GOMES, 1988).

2ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (guitarra), Marco Oliveira (contrabaixo), Jair Soares (bateria), Sine Calmon (guitarra), Tintim Gomes (vocal).

DISCOS GRAVADOS: “Recôncavo” (EDSON GOMES, 1990) e “Campo de Batalha” (EDSON GOMES, 1991).

OUTRAS FORMAÇÕES

DISCOS GRAVADOS: “Resgate Fatal” (EDSON GOMES, 1995), “Apocalipse” (EDSON GOMES, 1998), “Acorde, Levante, Lute” (EDSON GOMES, 2001), “Ao Vivo” (EDSON GOMES, 2006).

1989 REMANESCENTES

1ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Marco Oliveira (vocal/contrabaixo), Quinho (bateria), Sine Calmon (vocal/guitarra), Tintim Gomes (vocal), Valéria Leite (vocal), Wilson Tororó (percussão) e João Teoria (trompete).

DISCOS GRAVADOS: “Semente do Amor” (REMANESCENTES, 1994).

2ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Vitor Hugo (guitarra), César Napole (contrabaixo), Felipe Moreno (bateria), Tintim Gomes (vocal), Valéria Leite (vocal) e João Teoria (trompete).

1994 SOJAH

FORMAÇÃO: Sine Calmon (vocal/guitarra), Marco Oliveira (vocal/contrabaixo), Quinho (bateria) e Wilson Tororó (percussão).

1995 SINE CALMON & MORRÃO FUMEGANTE

1ª. FORMAÇÃO: Sine Calmon (vocal/guitarra), Vitor Hugo (contrabaixo), Raimundo Atháide (bateria), Sérgio Cassiano (guitarra), Wilson Tororó (percussão) e Cristiane Calmon (vocal).

2ª. FORMAÇÃO: Sine Calmon (vocal/guitarra), Vitor Hugo (contrabaixo), Raimundo Atháide (bateria), Kennedy (guitarra), Artur Cardoso (teclados) e Samurai (percussão).

3ª. FORMAÇÃO: Sine Calmon (vocal/guitarra), Vitor Hugo (contrabaixo), Raimundo Atháide (bateria), Milan Gordilho (guitarra), Artur Cardoso (teclados), Samurai (percussão), Kleber Thuck, João Teoria (trompete) e Valéria Leite (vocal).

DISCOS GRAVADOS: “Fogo na Babilônia” (SINE CALMON, 1997), “Rosa de Saron” (SINE CALMON, 1999), “Eu Vejo” (SINE CALMON, 2001) e “Guerreiro Mor” (SINE CALMON, 2006).

4ª. FORMAÇÃO: Sine Calmon (vocal/guitarra), Vitor Hugo (contrabaixo) e Marco Oliveira (contrabaixo), Átila Coutinho (bateria), Tiago Dionei (teclados) e Naama Calmon (vocal).

1995 **NENGO VIEIRA & UNÇÃO I**

FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Josivaldo (guitarra), César Napole (contrabaixo), Felipe Moreno (bateria), Valéria Leite (vocal), Augusto Junior (teclados) e João Teoria (trompete).

1996 **DYSTORÇÃO**

1ª. FORMAÇÃO: Marco Oliveira (vocal/contrabaixo), Ricardo Reina (vocal/guitarra), Eloy (guitarra) e Edna Oliveira (vocal/teclado).

2ª. FORMAÇÃO: Marco Oliveira (vocal/contrabaixo), Eloy (guitarra) e Edna Oliveira (vocal/teclado).

DISCOS GRAVADOS: “Dystorção” (DYSTORÇÃO, 2006).

1996 **NENGO VIEIRA & TRIBO D’ABRAÃO**

1ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Josivaldo (guitarra), César Napole (contrabaixo), Felipe Moreno (bateria), Valéria Leite (vocal), Sylvia Pacheco (vocal), Augusto Junior (teclados) e João Teoria (trompete).

Discos Gravados: “Somos Libertos” (NENGO VIEIRA, 1998).

2ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Carlos (guitarra), César Napole (contrabaixo), Felipe Moreno (bateria), Valéria Leite (vocal), Ana Paula Albuquerque (vocal), Augusto Junior (teclados) e Marcos Jones (percussão).

Discos Gravados: “Mata Atlântica” (NENGO VIEIRA, 2001), “Chama” (NENGO VIEIRA, 2006), “Ao Vivo” (NENGO VIEIRA, 2006) e “Avivamente” (NENGO VIEIRA, 2007).

3ª. FORMAÇÃO: Nengo Vieira (vocal/guitarra), Carlos (guitarra), César Napole (contrabaixo), Felipe Moreno (bateria), Valéria Leite (vocal), Ester Vieira (vocal), Sintique Vieira (vocal), Augusto Junior (teclados) e Marcos Jones (percussão).

1996 **TINTIM GOMES & MANASSÉS**

Formação: Tintim Gomes (vocal), Bira (bateria), Moisés (contrabaixo), Petão (guitarra), Alessi (guitarra), Sinval (teclados), Vinicius (saxofone), Dinho (trompete) e Tim (trombone).

Discos Gravados: “Pedra sobre Pedras” (TINTIM GOMES, 1999) e “O Poço” (TINTIM GOMES, 2008).

ANEXO II

ANTOLOGIA DO REGGAE DE CACHOEIRA

O Anexo II traz uma antologia das composições gravadas pelos artistas cachoeiranos, em ordem cronológica, listadas pela autoria, nome do álbum, indicação dos meios em que foram lançados e da gravadora (ou se foi lançado de forma independente, como é o caso de alguns deles). As músicas contidas neste anexo foram classificadas em ordem crescente e identificadas no texto da dissertação com a mesma numeração. Segue abaixo um índice para facilitar a localização das composições por discos.

REGGAE RESISTÊNCIA	161
RECÔNCAVO	163
CAMPO DE BATALHA	165
RESGATE FATAL	167
FOGO NA BABILÔNIA	171
APOCALIPSE	174
SOMOS LIBERTOS	175
ROSA DE SARON	179
PEDRA SOBRE PEDRAS	183
EU VEJO	185
MATA ATLÂNTICA	187
ACORDE. LEVANTE, LUTE	196
CHAMA	198
GUERREIRO MOR	201
AVIVAMENTE	202
REGGAESSENCIA	205

1988

EDSON GOMES

REGGAE RESISTÊNCIA // VINIL // FITA K-7 // CD // EMI

¹*Viu*

(Edson Gomes)

Viu, vamos acabar com tanta violência / Viu, vamos acabar com toda essa dor / Viu, vamos acabar com tanta sofrência / Viu, vamos acabar com toda essa tristeza / Todo mundo precisa de um lugar pra morar / Todo mundo precisa de viver em paz / Todo mundo precisa respirar o ar /
Todo mundo precisa se alimentar

²*Rastafary*

(Edson Gomes)

Reggae é música/ Reggae é som, beleza pura/ Rastafary/ Reggae é som, ê Bob Marley
E nasceu lá na Jamaica/ Se expandiu pelo mundo/ Mas Deus criador Jah / Mandou chamar
Marley/ Mas a gente que ficou não vai deixar morrer/ A bela música / A bela música Reggae

³*Samarina*

(Edson Gomes)

Você já pensou / Em minha situação?/ Imagine só como deve estar meu coração/ Por que não vem? / Diga logo, meu bem/ E se não vem/ Olha, não vou conseguir ser niguém/ E aí então/ Só vai me restar a solidão/ E aí então/ Vai ficar tão triste, o meu coração/ E aí então/ Eu te peço, ah, não me deixe nessa solidão/ Não me deixe, não/ É somente teu, meu coração/ Samarina/
Samarina linda, meu amor/ Samarina/ Onde quer que você vá, eu vou

⁴*Sistema do Vampiro*

(Edson Gomes)

Esse sistema é um vampiro/ Ah! O sistema é um vampiro/ Esse sistema é um vampiro/ Todo povo ficou aflito/ Vive sugando todo povo/ Vem cá, meu Deus, desça de novo/ Ouça meu grito de socorro/ Pai, escuta a voz desse teu povo/ Que clama, um centenário de falsa libertação/
Cativo mental/ Estamos metidos nos buracos/ Estamos jogados nas favelas da vida/
Pendurados lá no morro/ Velho pai, só nos resta teu socorro/ Ah, sim! / Estamos largados nas calçadas/ Nós não temos nem morada/ Não temos nada!

⁵*Malandrinha*

(Edson Gomes)

Há muito tempo que eu queria ter/ Um grande amor como você/ Que demorou mas chegou / E minha vida se transformou/ Todo tormento já passou/ Em minha vida tudo é amor/ Não esperava que um dia/ Viesse ser feliz assim/ E nem sonhava que um dia/ Você viesse me querer assim/ Pois não havia chance alguma/ De um dia voce ser minha/ Malandrinha estou na tua/ Estais na minha, malandrinha/ Malandra minha/ Estou na tua/ Estais na minha, malandrinha/ Malandra minha

⁶Hereditário
(Edson Gomes)

Era assim, era assim, sim, sim, sim/ No nascer do dia meu pai ia lá/ E na morte do dia ele vinha/
Ele trazia sempre o suor no rosto/ O corpo cansado e nada no bolso/ Era assim, era assim, sim,
sim, sim/ Hoje eu que saio/ Sou eu que trabalho/ Conheço a dureza/ De toda essa vida/ Pai de
família, pai de família/ Hoje é assim, hoje é assim, sim, sim

⁷Na Sombra da Noite
(Edson Gomes)

Na sombra da noite acontecem coisas/ Na sombra da noite acontecem coisas
E quem madruga é quem pode ver/ Quem perambula é quem pode ver/ Quem não tem sono é
quem pode ver/ Certas coisas que acontecem/ Bem, bem lá em cima/ Bem, bem lá em cima/ E
os caretas passam olhando/ Às vezes passam censurando/ Vezes passam se ligando/ Tá ligando,
tá ligando/ Bem, bem lá em cima/ Bem, bem lá em cima

⁸História do Brasil
(Edson Gomes)

Eu vou contar pra vocês/ Certa história do Brasil/ Foi quando Cabral descobriu/ Este país
tropical/ Um certo povo surgiu/ Vindo de um certo lugar/ Forçado a trabalhar neste imenso país/
E era o chicote no ar/ E era o chicote a estalar/ E era o chicote a cortar/ Era o chicote a sangrar/
Um, dois, três, até hoje dói/ Um, dois, três, bateu mais de uma vez/ Por isso é que a gente não
tem vez/ Por isso é que a gente sempre está/ Do lado de fora/ Por isso é que a gente sempre está/
Lá na cozinha/ Por isso é que a gente sempre está fazendo/ O papel menor/ O papel menor/ O
papel menor/ Ou o papel pior

⁹Cão de Raça
(Edson Gomes)

E mais uma vez o caso tornou-se um drama/ A seca está aí e o povo bebendo lama/ Por culpa de
tamanho incompreensão/ A seca arrasa, devora o sertão/ Eles bem sabem qual é a maneira/ De
exterminar de uma vez com essa seca/ Enquanto eles pensam o povo cumpre sua sina/ E vive
esperando a providência divina/ Agora todo mundo quer opinar/ Palavras, palavras são soltas no
ar/ Promessas, promessas, palavras perdidas/ O que o povo quer mesmo é uma saída/ É solução/
Cão de raça/ Cão de raça

¹⁰Leve Sensação

(“I Shot the Sheriff”, Bob Marley // Versão: Edson Gomes)

Vai vai mudar, tudo isso vai mudar/ Vai vai mudar, a gente vai se transformar/ Sempre quando
venho a rua, me assalta uma idéia/ Que vou encontrar uma dessas feras, bem disposta a me
golpear/ Uma leve sensação que sempre me ocorre/ Eu sinto sempre um par
de olhos/ O tempo todo a me vigiar/ Eu sinto sempre um par de olhos o tempo todo a me vigiar/
Eles tão a maquirar, estão armando armadilhas/ Estão querendo me conquistar, estão querendo
me conquistar/ Sempre penso que sou sim, que sou um intruso/

Que não faço parte desse mundo/ Eu não faço parte desse mundo
Uma leve sensação que sempre me ocorre/ Eu sinto sempre um par de olhos/ O tempo todo a me vigiar/ Eu sinto sempre um par de olhos o tempo todo a me vigiar

1990

EDSON GOMES

RECÔNCAVO // VINIL // FITA K-7 // CD // EMI

¹¹*Guerreiro do Terceiro Mundo*

(Edson Gomes)

Surge mais um guerreiro do terceiro mundo/ Surge mais um guerreiro do terceiro mundo/
Levantando suas armas/ Com seu grito de alerta/ Pondo sua vida em jogo, lutando pelo povo/
Que vive tão desesperado/ Sem ter o que comer/ De manhã, à tarde e à noite/ Sem saber o que
fazer/ Surge mais um guerreiro do terceiro mundo/ Surge mais um guerreiro do terceiro mundo/
Levantando suas armas/ Com seu grito de alerta/ Pondo sua vida em jogo, lutando pelo povo/
Estamos enchendo as calçadas/ Superlotando as prisões/ As favelas não suportam mais/ Tanta
gente em aflição/ Surge mais um guerreiro do terceiro mundo/ Surge mais um guerreiro do
terceiro mundo/ Levantando suas armas, com seu grito de alerta/ Pondo sua vida em jogo,
lutando pelo povo/ Sei que vai chegar o dia/ Em que tudo mudará, oh, Jah/ O alimento não
faltarà jamais/ E a moradia sobrarà/ Estamos enchendo as calçadas/ Superlotando as prisões/ As
favelas não suportam mais/ Tanta gente em aflição

¹²*Recôncavo*

(Edson Gomes)

Recôncavo/ Pela libertação do homem negro na América/ E pelo repúdio do homem branco na
África/ Vamos lutar pela libertação/ Vamos lutar/ Avante irmão/ Vamos lutar pela libertação/
Por uma África livre/ Por uma África liberta/ Por uma África unida/ E todo apoio a Nelson
Mandela/ Pelo extermínio do *Apartheid*/ Sistema nazista, sistema do diabo/ Somos a voz da
libertação/ Vamos à luta avante/ Somos a voz da libertação/ Vamos à luta avante

¹³*Lili*

(Edson Gomes)

Vamos amigo lute/ Vamos amigo lute/ Vamos amigo lute/ Vamos amigo ajude senão/ A gente
acaba perdendo o que já conquistou/ A gente acaba perdendo o que já conquistou/ Vamos
levante lute/ Vamos lavente ajude/ Vamos levante grite/ Vamos levante agora/ Que a vida não
parou/ A vida não para aqui/ A luta não acabou/ E nem acabará/ Só quando a liberdade raiar/ Só
quando a liberdade raiar/ Liberdade/ Liberdade/ Teu povo clama lili/ Dona lili

¹⁴*Fala Só de Amor*

(Edson Gomes/ Nengo Vieira)

Até mesmo um guerreiro/ Tem o seu momento/ Pra falar do seu amor/ Do seu sentimento/ E agora/ Fala só de amor/ Todo mundo tem um amor/ Fala só de amor/ Todo mundo tem um amor/ Fala só de amor/ Olha todo mundo tem um amor/ Fala só de amor/ Eu também tenho o meu amor/ Por mais forte que seja o homem/ Sempre chega o momento/ De cair diante de um sentimento/ E agora/ Fala só de amor/ Todo mundo tem um amor/ Fala só de amor/ Sei que a água, a água é mole/ E a pedra é dura/ Eu sei que a água, água é mole/ E a pedra é dura/ Mas já fala o ditado/ Tanto bate até que fura/ Fala só de amor/ Todo mundo tem um amor/ Fala só de amor/ Olha todo mundo tem um amor/ Fala só de amor/ Eu também tenho o meu amor/ Fala, fala negão/ Todo o dia o negro fala/ Chora, chora negão/ Todo o dia o negro chora

¹⁵*Filho da Terra*

(Edson Gomes)

Naturalmente/ Eu transo a mente, o corpo, o espírito/ Eu transo a mente, o corpo, o espírito/ Venha comigo/ Transar a mente, o corpo, o espírito/ Transar a mente, o corpo, o espírito/ E ser/ Natural/ Filho da terra/ Natural/ Filho da terra/ Mas você resiste/ Alguém te agride/ Alguém torce, a trilha, agora, é hora/ É hora de ir, embora, agora, é hora/ É hora de ir, a trilha, agora, é/ É hora de ir, oh children/ Não existe cor/ Só você sabe que não existe cor não/ Não existe cor/ Só você sabe que não existe cor não/ Não existe, êah

¹⁶*Capturados*

(Edson Gomes)

Somos filhos dos escravos/ Não temos vergonha, de assumir/ Somos filhos dos capturados/ Não temos vergonha de admitir/ Somos filhos dos escravos/ E estamos afim, de tirar essa máscara/ Revelando a história/ De um povo roubado, adulterado, e negado a ser feliz/ Um povo castrado, lesionado, e negado a ser feliz/ Somos filhos dos escravos/ E estamos afim, de arrancar essa máscara/ Revelando a história/ De um povo que habita, lá dentro do gueto/ Capital da miséria/ Crianças que vivem, circulando os sinais/ São, aprendizes de marginais/ E estamos afim, de arrancar essa máscara/ Revelando a história/ Crianças que vivem, circulando os sinais/ São, aprendizes de marginais/ Somos filhos dos escravos/ Somos filhos dos capturados/ Somos filhos dos escravos/ Somos filhos dos escravos, somos, somos, somos e somos

¹⁷*Louvar a Jah*

(Edson Gomes)

Vou louvar a Jah/ Forever Jah/ Vou louvar a Jah/ Por ele ter me protegido/ Por ter me dado seu abrigo/ Quando eu estava ferido/ Quase mesmo destruído/ Olha, a vida é feita pra se viver eternamente/ Somente o tolo não compreendeu, não compreendeu/ Ouviu a palavra e não entendeu/ Nada, nada, nada/ Ou não deu ouvido a voz de Deus

¹⁸*Guerra*

(Edson Gomes)

Eles continuam promovendo a guerra/ Guerra, guerra, guerra
Eles continuam destruindo a Terra/ Terra, terra, terra
Eles continuam promovendo a guerra/ Guerra, guerra, guerra
Eles continuam assustando a Terra/ Terra, terra, terra

Em cada rosto o desespero, em ver a tristeza se espalhar/ Saudade em cada lar
Em cada rosto o desespero, em ver o sangue derramar/ Lágrimas em cada olhar
Fundindo a cuca das pessoas, fundindo a cuca das pessoas
Que não tem nada a ver, que não tem nada a ver, que não tem nada a ver
Em cada rosto o desespero, em ver a tristeza se espalhar/ Saudade em cada lar
Em cada rosto o desespero, em ver o sangue derramar/ Lágrimas em cada olhar
Sacrificando as pessoas, sacrificando a cuca das pessoas
Que não tem nada a ver, que não tem nada a ver, que não tem nada a ver

¹⁹*Estrangeiro*

(Edson Gomes)

Estou aqui/ Estou bem distante do teu convívio/ Eu estou aqui/ Estou bem distante, mas estou sabendo/ Que o que se passa contigo/ É o Mesmo que se passa comigo/ Eu ando aqui pela Babi/ Eles me chama de brasileiro/ Porém eu me sinto um estrangeiro/ Trabalho, trabalho e nada é nada não/ Eu vivo aqui num submundo/ Buracos, favelas, guetos imundos
Eles me chamam de brasileiro/ Porém eu me sinto um estrangeiro

1991

EDSON GOMES

CAMPO DE BATALHA // VINIL // FITA K-7 // CD // EMI

²⁰*Somos Nós*
(Edson Gomes)

Sim, somos nós que estamos nas calçadas/ Sim, somos nós que estamos nas prisões/ Nos alagados/ Sim, somos nós os marginais/ Sim, somos nós brutalizados/ Os favelados dos porões do inferno/ O inferno é aqui/ Sim, somos nós os sem direitos/ Sim, somos nós os imperfeitos, somos os negros/ Sim, somos nós filhos de Jah/ Sim, somos nós os perseguidos/ Os habitantes dos porões do inferno/ O inferno é aqui

²¹*Traumas*
(Edson Gomes)

O amor foi a pedra que faltou no alicerce da nação/ Esse amor é a pedra que sobrou nessa nossa construção/ E o amor que os cantores cantam/ Não junta a família/ Não soma, não junta a família/ Filhos e filhas contraindo traumas/ Sexo e drogas, fama e dinheiro/ Assunto principal/ Sexo e drogas, fama e dinheiro/ Notícias do jornal
Juventude toda perdida/ Uma juventude mal dirigida/ E mesmo protegido pela polícia/ Nós não estamos livres da violência/ A juventude toda perdida/ Uma juventude mal concebida/ Mesmo protegidos pela polícia/ Nós não estamos livres da violência/ Que não soma, nem junta uma família/ Não soma, não junta, a família

²²*Perigo*
(Edson Gomes)

Volta pra casa essa menina/ Não entorte a minha cina/ Tem cuidado nessa vida, menina/ Olha o perigo nas esquinas/ Você não sabe, você precisa/ Você precisa saber/ Que a vida é bela/ Mas muito louca, pensa direito garota/ Você não sabe, você precisa/ Você precisa aprender/ Não vá embora/ Você precisa, ter o seu homem agora/ Tem muitos mistérios por aí/ Já vi tantas coisas que você não viu/ Vem e sossega menina/ Pra depois não voltar chorando/ Mundo velho, mundo cruel/ É cruel

²³*Reviravolta*
(Edson Gomes)

Agora amigo a gente fala o que quiser/ Agora amigo a gente vive como quiser/ Pois os ditadores já não moram aqui/ E aqueles infratores já sumiram por aqui/ Parece que a gente pode sair/ Parece que a gente já pode ir/ Pois os caçadores estão adormecidos/ Parece que a gente não corre mais perigo/ Porém convém amigo, ficar de olhos abertos
Esteja prevenido, esteja sempre atento/ Pois nunca se sabe o que virá depois/ A gente nunca sabe, não, a gente nunca sabe/ Quem sabe eles pretendam retornar/ Quem sabe eles promovam reviravolta/ E os velhos caçadores, venham despertar/ E a gente volte então a correr o mesmo perigo

²⁴*Ovelha*
(Edson Gomes)

Há dias na vida que a gente pensa que não vai conseguir/ Há dias na vida que a gente pensa em desistir/ Há dias na vida que a gente pensa em sumir/ E a turma lá em casa já está apavorada com a minha decisão/ É que não ligo mais nada/ Nem mesmo a namorada, que me deu o coração/ Eu gostaria de ficar com você um pouco mais/ Vou por aí, vou mesmo assim, vou por aí/ Vou por aí, vou mesmo assim, vou caminhar/ E a turma lá em casa já está apavorada com a minha decisão/ É que não ligo mais nada
Nem mesmo a namorada, que me deu o coração/ Eu gostaria de ficar com você um pouco mais/ Eu também sou a ovelha negra da família

²⁵*Dance Reggae*
(Edson Gomes)

Dance essa música/ E Reggae é música/ Dance essa música/ E Reggae é música
Oh, essa música que a gente canta/ Essa música que a gente dança/ Oh, essa música que revolucionou/ Dance essa música/ E Reggae é música/ Dance essa música/ E Reggae é música
Oh, essa música que a gente transa/ Essa música, que balança, que balança/ Oh, essa música que Peter Tosh cantou/ Dance essa música/ E Reggae é música/ Dance essa música/ E Reggae é música/ Oh, essa música, Reggae/ Feita pra mim e pra você/ África à la Jamaica/ Música da raça

²⁶*Campo de Batalha*
(Edson Gomes)

O campo de batalha cheira a morte/ No campo de batalha a morte é mais forte/ Alguém vencerá, alguém vencerá, alguém morrerá, enfim/ Vais matar a quem nunca viu/ Vais matar a quem não te fez nada/ Vais morrer por nada, por nada/ Derramar teu sangue, em favor de que? De que?

E a família te espera, toda a família desespera/ Lágrimas nos olhos, tristeza na face/ O peito apertado pois sabe, pois sabe/ Que alguém vencerá, alguém vencerá, alguém morrerá enfim

²⁷*Criminalidade*
(Edson Gomes)

É tanta violência na cidade/ Brother, tanta criminalidade/ As pessoas se trancam em suas casas/
Pois não há segurança nas vias públicas/ E nem mesmo a polícia pode impedir/ Às vezes a polícia entra no jogo/ A gente precisa de um super-homem/ Que faça mudanças imediatas/ Pois nem mesmo a polícia pode destruir/ Certas manobras organizadas/ É tanta violência na cidade/ Brother, tanta criminalidade/ A lua já não é mais dos namorados/ Os velhos já não curtem mais as praças/ E quem se aventura pode ser a última/ E quem se habilita pode ser o fim/ A gente precisa de um super-homem/ Que faça mudanças imediatas/ Pois nem mesmo a polícia pode destruir/ Certas manobras organizadas/ Não tudo um dia vai passar/ Sei que tudo um dia vai mudar

²⁸*Adultério*
(Edson Gomes)

Rastafari, se desligando desse sistema/ E da coisa imunda que nos envenena
E que adultera a nossa sina/ Rastafari, cantando o Reggae em cada esquina
Ah coisa linda que nos alucina/ E que faz ficar tão boa a vida
Eles querendo mudar nossa sina/ Nos injetando a inconsciência/ Dizendo que é a democracia
Grande piada, conto de fada, eh/ Rastafari/ Ai, disso sabemos/ Rastafari/ Rastafari, pois isso vivemos/
Eles querendo mudar nossa sina/ Nos injetando a inconsciência/ Dizendo que é a democracia/ Grande mentira, conto de fada, eh/ Rastafari/ Ai, eu estou sabendo,
Rastafari/ A violência em toda cidade/ Ninguém jamais viu a liberdade/ Ninguém jamais a viu

²⁹*Árvore*
(Edson Gomes)

Vem me regar mãe / Vem me regar/ Vem me regar mãe, êa/ Vem me regar
Todo santo dia/ Pois todo dia é santo/ E eu sou uma árvore bonita/ Que precisa ter seus cuidados
Vem me regar mãe / Vem me regar/ Vem me regar mãe, êa/ Vem me regar
E ando sobre a terra/ E vivo sob o sol/ E as, e as minhas raízes/ Eu balanço, eu balanço, eu balanço/
Vem me regar mãe / Vem me regar/ Vem me regar mãe, êa/ Vem me regar

1995

EDSON GOMES

RESGATE FATAL // CD // EMI

³⁰*Sociedade Falida*
(Edson Gomes)

Nossas vidas nas ruas já não valem nada/ ninguém sabe se está vivo na próxima parada/ Tanta lama, tanto vício, tanto oportunismo/ Ninguém sabe se estará vivo no próximo domingo/ Essa

vida aqui na Terra já não faz sentido/ Lá em Brasília ninguém cumpre compromisso/ São tantos gatos, tantos ratos corroendo os partidos/ Novamente Brasília ninguém tem compromisso, ninguém/ Sociedade falida/ Os bons costumes falidos/ Os trabalhadores falidos/ Aposentados falidos/ Nossa segurança falida, nossa segurança/ A nossa educação falidas/ Professores falidos/ Salas de aulas falidas/A juventude falida/ A nossa previdência falida/ Significa que nossa saúde está toda ofendida/ As ruas andam cheias de hipócritas

³¹*Zumbi dos Palmares*
(Edson Gomes)

Zumbi rei dos Palmares/ Um grito de dor, liberdade/ Zumbi rei dos Palmares/
Um lutador, líder de valor/ Você é o nosso precursor/ De lá pra cá, outro não se viu/ De lá para cá, ninguém assumiu/ Você, um grande lutador/ A nossa luta não acabou/ Eis aqui a retomada/
Vamos então encher a praça/ Gritar de novo, gritar com raça deliberada
Sou o Zumbi dos Palmares/ É o Zumbi dos Palmares/ É o Zumbi dos Palmares/ Sou o Zumbi dos Palmares/
É o Zumbi dos Palmares/ Zumbi até mesmo o sol/ Se eles pudessem
a gente vagaria/ Zumbi até mesmo a chuva/ Se eles pudessem
a gente vagaria/ Não temos como enxugar/ E a cada dia é mais difícil se alimentar/ Não temos onde trabalhar/ E a cada dia mais difícil se alimentar/ Você, um grande lutador
A nossa luta não acabou/ Eis aqui a retomada/ Vamos então encher a praça
gritar de novo, gritar com raça deliberada/ Sou o Zumbi dos Palmares/ É o Zumbi dos Palmares/
É o Zumbi dos Palmares/ Sou o Zumbi dos Palmares
É o Zumbi dos Palmares

³²*Meretriz*

(Edson Gomes)

Se você ouve a Babilônia (Babylon, Babylon)/ Se você vive Babilônia/ Fez pacto com Babilônia (Babylon, Babylon)/ Se você segue a Babilônia/ Se deleita com Babilônia (Babylon, Babylon)/
E se você sonha com Babilônia/ Então você vai se perder, então você vai se perder/ E nunca mais vai se achar na vida/ Se você ouve a Babilônia (Babylon, Babylon)/ Se você vive Babilônia/ Fez pacto com Babilônia (Babylon, Babylon)/ Se você segue a Babilônia/ Se deleita com Babilônia (Babylon, Babylon)/ E, se você sonha com Babilônia/ Então você vai se tornar, então você vai se tornar/ Aquela que não honra o seu corpo/ Aquela que tornou-se a meretriz/ Aquela que cumpre o compromisso/ Aquela não sustenta o que diz/ Ela, não sustenta/ Ela, não sustenta/ Aquela que não sustenta o que diz

³³*Resgate Fatal*

(Edson Gomes)

Você precisa saber/ De toda verdade que está no ar/ Se você ainda não leu/ Sobre a verdade de Deus/ Agora está aqui, agora está/ Não há mais tempo a perder
Não, Não há/ Agora está aqui, agora está/ Não há mais tempo a perder
Não/ O mundo tem fim, sim/ E todos seguirão/ Espero que venha ser homem natural/ Por que agir assim/ Se todos tem o mesmo fim/ Por que não vem pra ser um homem normal/ Você precisa saber/ Sobre o resgate que já se deu/ Mas está sempre a dormir, negro/ Por isso não sabe o que aconteceu/ Agora está aqui, agora está/ Não há mais tempo a perder/ Não, Não há/ Agora está aqui, agora esta/ Não há mais tempo a perder, não/ Foi alma por alma, foi sangue por sangue/ Resgate Fatal/ O mundo tem fim, sim/ E todos seguirão/ Espero que venha ser homem natural/ Foi alma por alma, foi sangue por sangue/ Resgate Fatal/ O mundo tem fim, sim/ E todos seguirão/ Espero que venha ser homem natural/ Foi alma por alma, foi sangue por sangue
Resgate Fatal/ Por que agir assim/ Se todos tem o mesmo fim/ Por que não vem pra ser um homem normal

³⁴*Meus Direitos*
(Edson Gomes)

Oh, mamãe África / Oh, mamãe África/ Tanto tempo que a gente está aqui no Brasil/ Tanto tempo que a gente está assim no Brasil/ Sem ter educação/ Sem ter oportunidade/ Sem ter habitação/ Sem ser membro da sociedade/ Somos alvo da incoerência/ Vítimas da prepotência Dos racistas, dos racistas, dos racistas/ Quero meu direito de crescer na vida/ Quero sim / Quero meu direito de vencer na vida/ Quero meu direito de crescer na vida/ Quero sim/ Quero meu direito de vencer na vida/ Oh, mamãe África/ Oh, mamãe África/ Oh, mamãe África/ Oh, mamãe África/ Quero ter o direito de ser/ O que eu quiser ser

³⁵*Luz do Senhor*
(Edson Gomes)

É com a luz do Senhor baby/ Eu estou na luz do Senhor/ E com a luz do senhor a gente vence/ Babilônia está aflita/ Vai se coroadando aos poucos/ Tem raiz apodrecida/ Mesmo assim busca me destruir/ É com a luz do Senhor baby/ Eu estou na luz do Senhor/ E com a luz do senhor a gente vence/ Babilônia está caindo/ Se afundando pouco a pouco/ Teu poder não vale nada, diante,diante da minha espada/ Pois o Deus de Abraão, sempre esteve e sempre estará comigo/E não vai deixar não, não vai,não vai,não vai/ E não vai deixar não, não vai, não vai, não vai/ É com a luz do Senhor baby/ Eu estou na luz do Senhor/ E com a luz do senhor a gente vence/ Ela agora está querendo/ Denegrir minha imagem/ Dizendo que sou um ex-presidiário/ Um condenado um homem marcado pela justiça, Um procurado, um homem marcado pela justiça/ Assim não vai não/ Não vai, não vai, não vai/ É com a luz do Senhor baby/ Eu estou na luz do Senhor/ E com a luz do senhor a gente vence

³⁶*Fato Consumado*
(Edson Gomes)

Toda miséria que o povo passa/ Quem vai pagar?/ Toda essa fome que o povo passa quem vai pagar?/ Por todo esse sangue derramado nas pedras do Pelô/ De cada homem chicoteado/ Nas pedras do Pelô/ Por todo esse sangue derramado/ Nas pedras do Pelô/ De cada homem chicoteado/ Por essa indigência que o povo vive/ Quem vai pagar?/ Por todo esse lixo que o povo divide/ Quem vai pagar?/ Por todo esse leite derramado/ Nas pedras do Pelô/ Por esse fato consumado/ Nas pedras do Pelô/ Por todo esse leite derramado/ Nas pedras do Pelô/ E por esse fato consumado/ Agora nao há tempo pra voltar atrás/ Não há/ Agora não há tempo pra voltar atrás/ Não há/ Quando Deus vier vai eliminar/ O mal pela raiz/ Quando Deus vier vai separar/ O joio do trigo/ E o homem de boa vontade reinará/ O homem de boa vontade governará a nação

³⁷*Bela Cidade*
(Edson Gomes)

Bela cidade/ Lindo presépio/ Filho de Deus, Menino
Bela cidade/ Lindo presépio/ Filho de Deus, Menino
Ponha sua mão nessa represa/ Que o homem falível/ É sempre falível
E a gente que nunca tem nada a ver/ Vive pagando sem merecer

³⁸*Olinda*

(Edson Gomes)

Estava louco de saudade/ Das meninas de Olinda/ Eu estava louco/ Muito louco/
Novamente estou aqui/ Pra sentir o teu calor/ Eu sinto saudade/ Dessa cidade/ Ei, você me
alucina/ Oh, mina, mina, mina, mina/ Mina, mina, mina, mina, linda/ O teu jeito me fascina/ Oh,
linda, linda, linda, linda, Olinda/ Eu estava louco/ Muito louco/ Pra ver, suas meninas, suas
meninas, suas meninas/ Suas meninas, suas meninas/ Suas meninas, suas, Olinda

³⁹*Calamidade Pública*

(Edson Gomes)

Nasci no fim do mundo/ Vivo no fim do mundo/ Aqui nesse fim de mundo/ Vivo como um
condenado/ Pois nada sobrou pra mim/ Quando as casas caem/ Sinto-me triste demais/ Pois no
meio dos escombros/ Bem que eu poderia estar com minha família, com os meus amigos
A minha família estava lá/ Todo ano isso ocorre/ É sempre o mesmo corre-corre/ Todo ano a
hipocrisia/ Faz parte dessa agonia/ Demagogos, oportunistas/ Vejam as vítimas/ De toda a
inoperância/ Da brutal ganância/ Quando a chuva cai/ É um sacrifício a mais
A gente já não vive em paz/ E quando essa chuva cai/ Piora tudo aqui e a gente fica assim
Pedindo clemência, correndo risco/ Tudo é perigo/ Correndo risco, a morte pulsa mais/
Queremos ajuda, mas não tem ajuda/ Não temos culpa de sermos tão pobres assim/ É
calamidade pública/ Queremos ajuda!/ Moro no fim do mundo/ Vivo nesse fim de mundo/
Rastejo aqui no fim do mundo/ E sinto um desgosto profundo/ E muito mais/ Minha família, os
meus amigos/ Agora estão soterrados, estavam lá/ Chuva, lá vem ela
Chuva, lá vem ela e vem sem dó/ Lá vem, lá vem, lá vem, lá vem, lá vem

⁴⁰*Devolução*

(Edson Gomes)

Cadê nossos índios, Cadê nossos índios/ Nossos índios estão morrendo, Desaparecendo/ Sendo
exterminados/ Pela ganância/ Pela prepotência/ Daquele que diz ser o melhor/ Aquele que diz
fazer tudo perfeito/ Aquele que diz fazer tudo direito/ Aquele que diz ser o melhor/ Então
devolva as terras desses homens/ Então devolva as terras/ Para que tudo fique direito/ Para que
tudo se torne perfeito/ E a alegria retorne àquele lar/ Enfim a paz se restabeleça/ Aquele que diz
fazer tudo perfeito/ Aquele que diz fazer tudo direito/ Aquele que diz ser o melhor/ Então
devolva as terras desses homens/ Devo, devolu, devo, devolução

⁴¹*Lembranças*

(Edson Gomes)

Às vezes eu fico pensando em meu pensamento/ Me leva para um mundo distante/ Me leva para
minha infância/ Quando eu brincava na margem do rio/ E via repleto de embarcações, era lindo/
Muito bonito/ Uma paisagem que embelezava/ Este gigante rio/ E eu via/ Todo mundo
trabalhando/ Todo mundo suando/ Trabalho humilde, mas era trabalho/ Hoje eu estou bem
crescido/ Em suas margens não vejo nada/ Só uma paisagem apagada/ Até mesmo o
vapor que navegava em suas águas não navega mais/ E eu não vejo mais/ Todo mundo
trabalhando/ Todo mundosuando/ Trabalho humilde, mas era trabalho/ Hoje não se vê mais/ Só
lembrança de um tempo que não volta mais/ Hoje não se vê mais/ Só lembrança de um tempo
que ficou pra trás/ Hoje eu estou bem crescido em suas margens não vejo nada/ Só uma
paisagem apagada/ Até mesmo o vapor que navegava
em suas margens não navega mais/ E eu não vejo mais/ Todo mundo trabalhando/ Todo
mundo suando/ Trabalho humilde, mas era trabalho/ É tão triste meu Paraguaçu/ Tão triste está
meu Paraguaçu/ Hoje não se vê mais, só lembrança de um tempo

que não volta mais/ Isso eu já sabia, inclusive o meu pai/ O meu pai trabalhava/ Isso eu já sabia,
inclusive o meu pai/ O meu pai me falava

1997

SINE CALMON

FOGO NA BABILÔNIA // CD // ATRAÇÃO FONOGRAFICA

⁴²*Andava Sozinho*

(Sine Calmon)

Já andei por tantos caminhos/ Quanto tempo andei sozinho/ Viver sem razão por quê? Por quê?
Se em Jesus tá todo o poder/ Sinta agora mesmo em você/ Nunca serás abalado/ Encontrei o
amor em você/ E tudo mais que eu procurava/ Não tem mais dúvida/ Já desceu, já desceu por
água/ Encontrei o amor em você/ E tudo mais que eu procurava/ Não tem mais dúvida/ O
Senhor é minha morada

⁴³*Mississippi Blues*

(Sine Calmon)

Sei que um dia vou pro céu/ Ao encontro do Senhor
Sei que nunca vou morrer/ Pra viver eterno amor
Somos remanescentes/ Neste mundo tão pendente
Venho pra lhes dizer/ Que a salvação não vem da gente, não
Mas se quiser cantar/ Abre a boca e diz assim com a gente
Mas se quiser louvar/ Toque um blues do Mississippi assim

⁴⁴*Nayambing Blues*

(Sine Calmon)

Peguei o trem do amor/ A jerusalém/ Na mala não levo a dor, não
E nem cabe no trem/ Cantando e tocando eu vou/ Vou para o além/ E o anjo condutor, meu
Deus/ É músico também/ Canta Bahia Reggae
Nayambing blues para você, meu rei/ Canta Bahia Reggae, now/ Rabi vai ouvir mais uma vez/
A tristeza vai embora/ Alegria toda hora/ Eu sei, que a semente já vai brotar
Já sei, como é grande a vontade de cantar/ Eu sei, "the legalize" não vai negar/ É "legalize" não
vai negar/ Fogo na babilônia!

⁴⁵*O Maluco que Sabia*

(Sine Calmon)

Era um maluco, um maluco que sabia/ E que andava pelas ruas da Bahia/ E falou forte do
Pelourinho, falou/ A tocha acesa do morrão que fumegou/ Andava sem medo, com fé, sem

aflição/ Com paciência a esperar na estação/ Pra viver em paz nessa cidade tão bonita/ Rua da Feira, na Fonte da Capapina/ Ou então seja lá na Fonte da Pechincha

⁴⁶*Sinta e Kaya*
(Rui de Brito)

Eu disse pra o irmão não viver de bobeira/ Eu disse para o irmão que não quer se tocar
Falei do passado sem falar na cor/ E mostrei para o irmão que o sol vai brilhar
Se o lance tá na cor, a coisa é essa/ Sinta Reggae, Reggae, Reggae
Se o lance tá na cor, a coisa é essa, é essa, é essa/ Cantando, "Reggando" pra quem quiser ver
Eu disse pra o irmão não viver de bobeira/ Eu disse para o irmão que não quer se tocar
Falei do passado sem falar na cor/ E mostrei ao irmão que o sol vai brilhar
Mas é o amor do bom Deus que vem dar/ No dia seguinte, pra gente sacar/ A força que tem
nesse nosso cantar/ Bahia, Jamaica, cantando Reggae

⁴⁷*War*
("War", Bob Marley // Versão: Sine Calmon)

It's a war, rumors of a war/ Enquanto os irmãos na Terra/ Morrerem de fome e de sede/ Haverá guerra, explosão/ O grande vulcão, assolação/ Não caia não, Reggae/ É armadilha/ Haverá muitas guerras/ War, rumors of a war/ Mas o Senhor da luz/ Pela palavra traz harmonia/ Silenciosamente/ Com alegria/ E ninguém tem poder pra destruir/ Nossas primícias, nossas músicas/ Obras de grande poder/ It's a war, rumors of a war/ Enquanto homens maus ficam pra trás/ Eu peço a Deus,/ Jerusalém, a grande cidade/ Cidade do grande rei/ Eu boto fogo na Babilônia/ Sem filosofia

⁴⁸*É Demais*
(Sine Calmon)

É demais por meu coração/ É demais essa canção, tão linda, a vida/ Vem
Que eu quero viver/ Que eu quero levar/ Que eu quero sentir/ Que eu quero te dar/ Eu sei que o amor é lindo/ E sinto que ele está tão vivo/ E espero que um dia o amor/ E espero que o amor vá imperar/ Ó vem, vem nos dar sorriso, vem/ Ó vem, vem nos dar abrigo, vem sim/ O amor sempre está comigo/ Por isso estou aqui a te esperar/ Te tocarei de guitarra

⁴⁹*É o Eu Sou*
(Sine Calmon)

É o Eu sou/ O cultivador da semente do amor da vida/ Não estou, na estrada sozinho
nem um passarinho, vive de bobeira/ Não plantam, mas colhem das primícias do verão/ Voam o mundo inteiro interpretando a canção/ Como boas novas, notícias a chegar/ O alfa, o ômega, o início e o fim/ Tocha viva acesa, a eternidade tá pra mim/ Sou doidão pro mundo e me portarei assim/ Livre e sem medo, Jesus, bombom bota pra mim

⁵⁰*Fonte de Luz*
(Sine Calmon)

Você não sabe a força que têm/ Precisa da luz pra poder se guiar/ A luz está na porta dizendo
que vem/ Sinta tão forte, é só se ligar/ Na luz, na luz/ O homem anda cansado à procura de
alguém/ Reflita consciente, não olhe pra trás/ O mundo, o homem ameaça também
Está tão distante do seu habitat/ Da luz, da luz/ Precisamos beber da água da fonte de luz/
Precisamos chamar o espírito da vida, Jesus/ Precisamos encontrar com o espírito de Deus, Pai
Vamos encontrar com a paz/ Dentro da luz você vai habitar/ Dentro da luz você vai se encontrar

⁵¹*Morrão Fumegante*
(Sine Calmon)

Estou mais uma vez aqui/ Cantando pra vocês/ As coisas lindas/ Que há lá no fundo do mar
Estou mais uma vez aqui/ Cantando pra vocês/ As coisas lindas/ Que há lá no céu e no ar
Meu amigo, há ciência, eu sei/ Mas o mundo, o Criador que fez/ A criação, testa Dele com
harmonia/ E da guitarra sai lindas melodias, assim/ Hoje vou tocar/ Ao pé da fogueira
Do fogo do morrão fumegante que há/ Hoje é dia/ É dia de lua cheia/ Tenho vontade de sair
para pescar/ Todo dia eu canto para o meu Deus/ Ele é a luz dos olhos meus/ Seja manhã, à
tarde, noite ou dia/ Ele mesmo traz pra mim/ Lindas melodias, assim/ Por isso estou aqui alegre
a cantar/ Cantar para o leão da tribo de Judá/ Por isso vem/ Vem, vem, vem viver essa luz/ Essa
luz está em Jesus

⁵²*Roda Pão*
(Nengo Vieira)

Roda, roda, ô pião/ Na roda da vida
Roda tudo que ele poderia ter
Fora o mundo que ele tem pra merecer
Erguer com trabalho e a dureza da servidão
Sobrevive permanente na escravidão
Perde a vida pra poder ganhar o pão
Ninguém liga se ele vai mudar ou não
Vem, Roda, roda, ô pião/ Na roda da vida
Trabalhador com muito amor/ Vive na paz de Deus
Na luz do Senhor que alivia a dor/ Que é forte demais
Mas a pureza e a beleza do seu coração
É mais que tudo, que qualquer dinheiro/ Da grande nação

1998

EDSON GOMES

APOCALIPSE // CD // ATRAÇÃO FONOGRAFICA

⁵³*Perdido de Amor*

(Edson Gomes)

Fiquei louco de amor/ Vem me namorar, girl/ Estou perdido de amor/ Vem me namorar céu
Preciso segurar essa onda / Que quer me afogar / Preciso segurar essa onda/ Que quer me afogar
Foi no beijo que a morena me deu / Foi no beijo que a morena me deu / Foi nesse beijo que
aconteceu / No abraço que a morena me deu / Foi no abraço que a morena me deu / Foi nesse
abraço que aconteceu/ Menina bacana que rola na cama, me namora / Me namora, me namora,
me namora, me namora / Menina bacana que rola na cama, me namora/ Me namora, me namora,
me namora, me namora / Fiquei louco de amor / Vem me namorar, girl / Estou perdido de amor/
Vem me namorar céu

⁵⁴*Isaac*

(Edson Gomes)

Isaac, vamos dançar esse Reggae/ Isaac, vamos cantar esse Reggae
O povo precisa de uma voz amiga/ Que fale, que lute por uma verdade/ O povo precisa da
realidade/ Mas tenha cuidado com as gentilezas/ Vovó já dizia/ Beleza não faz a mesa
Isaac/ É existem mil formas de viver, eu sei / Isaac/ É existem mil formas de fazer, eu sei/ Isaac
Mas precisa assumir o compromisso/ Isaac/ E se for preciso morra por isso/ E fale que o povo
anda morto de fome/ E fale que o povo anda passando fome/ Meu filho, vamos dançar esse
Reggae/ Isaac, vamos cantar esse Reggae

⁵⁵*Acorde, levante e lute*

(Edson Gomes)

Proprietários, latifundiários/ Ninguém nesse mundo pode te mudar/ Porém não espere por esse
direito/ Acorde, levante, lute/ Pois tu és o filho da natureza/ Ao longo dos anos sempre foi
assim/ Agora não pode ser adulterado/ Dá cinco, my brother, estou do teu lado
E tens o direito de ser livre/ Ninguém nesse mundo pode impedir/ Porém não espere por esse
direito/ Acorde, levante, lute/ Homem da mata, não queira apito não/ A sua tribo corre perigo
Homem da mata, não queira apito não/ Sinta no cheiro, a cor do perigo

⁵⁶*Querida*

(Edson Gomes)

Ó meu bem/ Os meus cabelos não devem servir/ Para impedir o nosso amor
Ó meu/ A cor da minha pele também/ Não vai impedir o nosso amor
Diga pro seus pais/ Que nada queremos/ Diga pro seus pais/ Não vou incomodar
Só queremos desfrutar/ Desse nosso amor/ Já que podemos sustentar sem danos
Sem traumas, sem sacrifícios/ Então oh, vem amor/ Querida, vem amor/ Querida, vem amor
Querida, vem amor/ Vem my darling

57 Inquilino das Prisões

(Edson Gomes)

Quando eu morava na casa de satanás/ Eu era o seu prisioneiro, e fazia tudo
por dinheiro, eu andava sempre no agrado dele/ Eu fumava maconha, cheirava pó/ Eu bebia
cachaça, uma desgraça só/ Eu fumava maconha, cheirava pó/ Eu bebia cachaça, uma desgraça
só/ Eu era perigoso inimigo da sociedade/ Eu era maginal, eu era maginal, eu era maginal/ Eu
seqüestrava, eu estrupava e eu robava, eu matava/ Eu era inquilino das prisões e liderava as
rebeliões/ Agora estou retornando pra casa do meu pai/ Na casa do meu pai, não tem mais dor,
não tem mais sofrer/ Na casa do meu pai, lá tudo é amor sem restrição de cor/ Na casa do meu
pai, lá mora o Senhor/ Majestoso Senhor, que me tem amor/ E que muito me amou, que me tem
amor e que já me salvou/ O inquilino das prisões que liderava as reveliões/ Agora estou
convivendo na casa do meu pai

58 Serpente

(Edson Gomes)

Se eu soubesse (ah, se eu soubesse antes)/ Que você era assim, tão ruim, tão sagaz/ Teu veneno
é cruel, és uma cobra, és fatal/ Quem te toca, sempre quer, ta querendo sempre mais/ E não se
importa, com o que aconteça/ És uma cobra, és a serpente própria/ A serpente gerou o mal
És a serpente própria/ A serpente gerou o mal, venenosa tu és/ És a serpente própria, Jararaca/
A serpente gerou o mal, venenosa tu és/ És a serpente própria, Cascavel/ A serpente gerou o
mal, venenosa tu és/ És a serpente própria, Jaracuçu/ A serpente gerou o mal, venenosa tu és
És a serpente própria, é a Naja/ A Serpente gerou o mal

NENGO VIEIRA

SOMOS LIBERTOS // CD // ATRAÇÃO FONOGRAFICA

59 Divino

(Nengo Vieira)

A saudade também mata, eu sei/ Quando se tem o amor/ É quando quer se dar
Até se dividir/ Se sentindo tão forte quanto o sol/ Mas a música me faz sentir
Bate no coração/ Até sobe a razão/ De não mais suportar
A dor, a dor oh/ A dor, a dor, a dor oh
Chora, meu bem/ Chora, meu bem
Chora, meu bem/ Chora, meu bem/ Chora
A saudade também mata, eu sei/ Quando se valor, sim
É quando quer se dar/ Até se dividir/ Se sentindo tão forte quanto o sol oh oh
Mas a música me faz sentir/ Bate no coração/ Até sobe a razão
De não mais suportar/ A dor, a dor oh/ A dor, a dor, a dor oh
Divino é dividir/ Divino é dividir/ Dividindo há de vingar

⁶⁰*Aliança*
(Nengo Vieira)

A primeira vez que eu te vi desejei te ver mais
Nunca mais vou esquecer tanto bem que você faz
Então deixa, deixa nascer o amor/ Deixa, deixa fluir como uma flor
Numa nova aliança, na total confiança/ Eu quero sempre estar pra viver
Quando acordo ao teu lado tudo fica normal/ Quando sinto tua ausência, a tristeza é total
Então deixa, deixa nascer o amor de Deus/ Deixa... deixa fluir nos olhos teus
Numa nova aliança, na total confiança/ Eu quero sempre estar pra viver
Quando acordo ao teu lado tudo fica normal/ Quando sinto tua ausência, a tristeza é total
Então deixa, deixa nascer o amor/ Deixa, deixa fluir como uma flor
Numa nova aliança, na total confiança/ Eu quero sempre estar pra viver

⁶¹*Basta Man*
(Nengo Vieira)

Vamos regar, vamos brincar/ Vamos cantar, vamos dançar
Vamos tocar, iê iê iê/ Caia na dança Salvador
Basta man, basta man, ôôô/ Caia man, caia man, ôôô
Todo pé rapado tem o mesmo direito de comer, viver e trabalhar
Seja ele branco, preto, amarelado/ Cada unidade única a regar
Basta man, basta man, ôôô/ Caia man, caia man, ôôô
Segue sua vida sempre atravessando/ As dificuldades sem se lamentar
Lamentos, palavras, pedaços de vida/ E sem falar na lida dura de amargar
Basta man, basta man, ôôô/ Caia man, caia man, ôôô

⁶²*Chegada*
(Nengo Vieira)

Todo dia amanheço só pensando em você, meu bem
Nunca mais eu me esqueço tanto bem que você, me fez
Ainda ontem você quase me abandonou, não faça assim
Eu não aguento esse frio sem o leve calor, da tua presença
Na chegada do avião/ Corro logo pra te encontrar
A saudade me aperta aqui/ Quero logo te abraçar

⁶³*Colheita*
(Nengo Vieira)

O que passou já passou não é/ Ah, meu Jesus chama quem quiser
Basta somente, sim aceitá-lo/ E eu vou seguindo no meu caminho
Ah, não, não, não me sinto sozinho/ É, meu Jesus já me libertou
Por isso cante, dance que ele te diga sim/ Que Jesus é a única saída
Clame, chame no coração/ Jesus Cristo é a salvação
Por isso cante, dance que ele te diga sim/ Que Jesus é a única saída
Clame, chame no coração/ Jesus Cristo é a salvação/ É a salvação!
E quando o Senhor Jesus chegar/ Na sua colheita vai separar
O trigo do joio na terra/ Basta ser trigo pra perceber
Que em Jesus nós vamos romper/ Todas amarras da maldição
Não, não, não queira ser joio não/ Trazendo em si a condenação/ Pra aqueles que não aceitarem

Por isso cante, dance/ Que ele te diga sim/ Que Jesus é a única saída
Clame, chame no coração/ Jesus Cristo é a salvação
Por isso cante, dance/ Que ele te diga sim/ Que Jesus é a única saída
Clame, chame no coração/ Jesus Cristo é a salvação/ É a salvação!

⁶⁴*Hô Pai*
(Nengo Vieira)

Hô pai, hô pai/ Diga o que é que você quer
Hô pai, hô pai/ Diga o que é que você quer
Que você ande em direção da palavra de Deus
Que você tenha compreensão do que ele prometeu
Hô pai, hô pai/ Diga o que é que você quer
Hô pai, hô pai/ Diga o que é que você quer
Pra que seus anjos venham aqui e acampem em redor
Pra nos livrar, pra proteger/ Pra dar do teu amor
Hô pai, hô pai/ Diga o que é que você quer
Hô pai, hô pai/ Diga o que é que você quer

⁶⁵*Juízo Final*
(Nengo Vieira)

Como é bom saber que o dia do Juízo Final
Vem como ladrão precedido pelos seus sinais
E vem para destruir, tudo aquilo que o homem plantou
Vem como ladrão acredite se você quiser
Mas sei que também, Deus sempre estará
A teu lado a lutar/ Seja ele quem for/ Seja ela qualquer/ Sempre vai te ajudar
Então passe a saber o dia do Juízo Final
Vem como ladrão precedido pelos seus sinais
E vem para destruir, tudo aquilo que o homem plantou
Vem como ladrão acredite se você quiser
Mas sei que também/ Deus sempre estará
A teu lado a amar/ Seja aonde for
Seja onde estiver/ Sempre vai te amparar

⁶⁶*Mundo Vão*
(Nengo Vieira)

Deixa esse mundo vão e vem servir de coração
A quem nos deu a vida e eterna salvação
Ah, Jesus Cristo amado vem, pro Santo Salvador
A quem transforma a vida e nos enche de amor
Deixa esse mundo vão e vem servir de coração
A quem nos deu a vida e eterna salvação
Ah, Jesus Cristo amado vem, pro Santo Salvador
A quem transforma a vida e nos leva pro Senhor
Eu quero estar nos braços do meu Senhor (Jesus)
O eterno amado, o Santo Salvador
Deixa esse mundo vão e vem servir de coração
A quem nos deu a vida e eterna salvação
A Jesus Cristo amado vem pro Santo Salvador
A quem transforma a vida e nos leva pro Senhor

Eu quero estar nos braços do meu Senhor (Jesus)
O eterno amado, o Santo Salvador

⁶⁷*Pra Provar*
(Nengo Vieira)

Pra provar devemos estar contentes/ Contentando com o que temos
E pra provar devemos estar atentos/ No amor de Jesus, que transforma nossa luz
Revestindo de poder e amor/ Desistir nunca, jamais (oh Lord!)
Que a cada dia, cada hora sim/ Falarei do Senhor/ Sem medo e sem temor
Em qualquer distância que eu me encontrar/ Pra provar devemos estar alegres
Anunciando a verdade no amor/ Na palavra de Deus
Que consola todos meus sentimentos e temores assim

⁶⁸*Somos Libertos*
(Nengo Vieira)

Caminhar em direção,/ Caminho a salvação.
Que essa luz, que é Jesus,/ E ele vem pra nos dizer,
Como se faz pra viver, sim como se faz pra sentir/ E amar, e unir, os irmãos
Só Jesus é a salvação/ O caminho, a redenção
Essa luz, que é Jesus, nosso amor...
Quanta gente não percebe/ Que o trabalho desses homens/ Está longe do amor de Deus
Eu me sinto tão contente, em cantar eternamente,
Pro meu Deus que fez a terra e o céu
Pelo sangue de Jesus/ Pelo sangue de Jesus
Nós somos libertos/ Somos libertos, somos libertos.
Pelo sangue dessa luz,/ Pelo, pelo sangue de Jesus
Somos libertos, somos libertos, somos libertos

⁶⁹*Tribos de Abraão*
(Nengo Vieira)

Desde muito tempo, desde a eternidade nós
Já, já existimos desde as tribos de Abraão/ Nos tempos de Noé, fez Deus/ A arca pra salvar
Os filhos seus/ De uma geração tão corrompida, tão adúltera
Só restaram oito almas que creram, almas marcadas/ Oito almas marcadas
E assim vamos vivendo/ E assim vai caminhando nós...
Em busca da verdade, deixando a vaidade atrás
Que só pelo caminho/ E Deus.../ Jesus quer o meu destino/ E o seu
Pra solucionar e acabar todos problemas/ E destruir de uma só vez todo sistema/
Todo esse sistema/ E só pelo caminho/ E Deus/ Jesus quer o meu destino/ E o seu
Pra solucionar e acabar todos problemas/ E destruir de uma só vez todo sistema
Todo esse sistema

⁷⁰*Unção*
(Nengo Vieira)

Abra seus olhos para luz/ Doce palavra me conduz
Me faz saber que o amor venceu/ A esperança que encontrei
É tão real capaz de me ensinar/ A lei que Deus deixou
Sim, vou praticá-la na eterna fé/ Caminha, fica sempre de pé

Pra receber a unção de Jesus/ E permanecer na graça de Deus
Buscar a presença do Senhor/ E ser renovado no seu amor
Há quanto tempo procurei/ E somente agora encontrei
A paz total, o amor real/ Pra alimentar meu coração
Na viva vida da unção/ Que vem do céu/ Foi Deus quem deu
Sim, sim somos um na mesma unção/ Na esperança da salvação
Santificar nossos corações/ Permanecer na graça de Deus
Buscar a presença do Senhor e ser renovado no seu amor
Sim, vou praticá-la na eterna fé/ Caminha, fica sempre de pé
Pra receber a unção de Jesus/ E permanecer na graça de Deus
Buscar a presença do Senhor e ser renovado no seu amor

⁷¹*Vem Menina*
(Nengo Vieira)

Vem menina/ Vem menina com o teu carinho
Vem menina/ Joga na dança neste swing
Vem menina/ Vem dizer que tá tudo bem
Vem me dar carinho também/ Vem dizer que o frio é bom pra nós dois
Vem menina/ Vem menina com o teu carinho
Vem menina/ Joga na dança neste balanço
Vem menina/ Se eu já sei que tudo é normal
O destino é sentir o real/ Mas um dia você vai sentir!
Vai menina/ Joga na dança neste swing
Vem menina/ Vem menina com o teu carinho
Vem menina/ Joga na dança neste swing
Vem menina/ Vem dizer que tá tudo bem
Vem me dar carinho também/ Vem dizer que o frio é bom pra nós dois
Vem menina/ Vem menina com o teu carinho
Vem menina/ Joga na dança neste balanço
Vem menina/ Vai menina/ Vem menina

1999

SINE CALMON

ROSA DE SARON // CD // ATRAÇÃO FONOGRÁFICA

⁷²*Natural*

(Nengo Vieira e Jair Soares)

O controle tá na mente, sim, só pra quem sabe onde está
Tá na mente de quem sente, todo mundo enfim transformar
Deus e Música vêm depressa e faz, toda gente cantar
O controle tá na prática, todo dia trabalhar/ Todo dia trabalhar
Todo dia música também/ Seja reggae, rock ou ska (3x)
Natural, essa música que Deus fez já/ Em sementes pra ter sempre o natural sumo que há
Trabalhando sem bandeira/ O reggae, o rock ou ska
O controle tá na prática, todo dia trabalhar/ Todo dia trabalhar
Todo dia música também/ Seja reggae, rock ou ska (3x)

⁷³*Divino*

(Nengo Vieira)

A saudade também mata, eu sei/ Quando se tem o amor
É quando quer se dar/ Até se dividir
Se sentindo tão forte quanto o sol/ Mas a música me faz sentir
Bate no coração/ Até sobe a razão/ De não mais suportar
A dor, a dor/ A dor, a dor, a dor
Chora, meu bem/ Chora, meu bem/ Chora, meu bem/ Chora, meu bem/ Chora
A saudade também mata, eu sei/ Quando se valor, sim
É quando quer se dar/ Até se dividir
Se sentindo tão forte quanto o sol oh oh/ Mas a música me faz sentir
Bate no coração/ Até sobe a razão/ De não mais suportar
A dor, a dor/ A dor, a dor, a dor
Divino é dividir
Divino é dividir/ Dividindo há de vingar

⁷⁴*Gueto*

(Nengo Vieira e Carlito Profeta)

Eu vim do Gueto/ Vim do interior do Gueto/ A vida não tem preço pra viver
Eu, sim, meu preto/ Ando procurando um jeito/ De tocar, cantar o que você viver
Mr. Stevie Wonderful/ A onda é você/ Cantando um Rock, um Reggae, um Rhythm and Blues
Ainda que os alto-falantes da África do Sul/ Não sintam as emoções da nossa alma Blues/
Alma Blues/ Alma Blues
Eu vim do Gueto/ Vim do interior do Gueto/ Eu nao trago ódio pra você
Eu, sim, meu preto/ Ando procurando um jeito/ De tocar, cantar o que você viver
Mr. Stevie Wonderful/ A onda é você/ Cantando um Rock, um Reggae, um Rhythm and Blues
Ainda que os alto-falantes da África do Sul/ Não sintam as emoções da nossa alma Blues/
Alma Blues/ Alma Blues

⁷⁵*SOS Ecologia*

(Daniel Gomes de Souza)

Deixe a semente do amor brotar em ti/ Deixe a raiz crescer
Desperte a natureza de Deus que há em você
SOS Ecologia interior
As crianças sofrem abandono, carência e incompreensão
A esperança já não existe/ No meu jardim morre o botão
Pois não regam nem dão proteção/ Se não cultivar as flores, ervas crescerão
De mal vai a pior/ Dos sonhos e temores, das alucinações de um momento foi
Cristo tem o ar, tem o trigo verde tem
SOS Ecologia interior

⁷⁶*Ravengar*

(Sine Calmon)

Desço lá do morro/ Não me canso de cantar
Desço lá do morro/ Pois eu tô na paz de Jah
Desço lá do morro/ Não me canso de cantar
Desço lá do morro, riba/ Passo logo em Ravengar

Quem pensa que o amor se acaba num instante
Não crê no Senhor, nem enxerga mais distante

A Rosa de Saron pra melhor te dar o tom
Harmonia não mal/ Guitarra ou timbau

Quem pensa que o amor se acaba num instante
Não crê no Senhor, a estrela mais brilhante
Estrela de Davi, resplandecente na manhã
Coisa igual nunca vi/ O brilho total

⁷⁷***Jogo Rápido***
(Sine Calmon)

Dança, que eu quero ver/ Balança, que eu quero ver
Suinga, que eu quero ver/ Com toda essa multidão
Dança, que eu quero ver/ Selecciona, que eu quero ver
Cantando para viver/ Com toda essa multidão

É jogo, é jogo, é jogo
É jogo rápido pra dançar
É jogo simples de se jogar
É jogo bom para ganhar

Dança, que eu quero ver/ Balança, que eu quero ver
Suinga, que eu quero ver/ Com toda essa multidão
Dança, que eu quero ver/ Selecciona, que eu quero ver
Cantando para viver/ Com toda essa multidão

Vem povo, vem povo, vem povo
Cantar com a gente pra se brindar
Fé no Senhor que ele vai voltar
Pras as nossas lágrimas enxugar
Vem povo, vem povo, vem povo
Cantar com a gente a nova canção
Que é lá no fundo do coração
Pois o amor não se apaga, não

⁷⁸***Rosa de Saron***
(Sine Calmon)

Eu sei que voce foi feita pra mim/ Nosso amor nunca terá fim
Fomos feitos um pra o outro sim
Rosa de Saron que anda nos Vales
Que não sai do tom, todos os lugares, enfim
Eu vi o menino que falava besteira
Tire a touca, não marque bobeira
Pode vir, mas não vem de saci
Eu sei que no amor nao existe barreira
Tem sucesso na carreira
Atropelo na moral de Deus

⁷⁹***Redemption Song***
(Bob Marley)

Old pirates yes they rob I
Sold I to the merchant ships
Minutes after they took I from the bottom less pit
But my hands was made strong
By the hand of the almighty
We forward in this generation triumphantly
All I ever had is songs of freedom
Won't you help to sing these songs of freedom
Cause all I ever had redemption songs, redemption songs
Emancipate yourselves from mental slavery
None but ourselves can free our minds
Have no fear for atomic energy
Cause none a them can't stop the time
How long shall they kill our prophets
While we stand aside and look
Yes, some say it's just a part of it
We've got to fulfill the book
Won't you help to sing these songs of freedom
Cause all I ever had redemption songs, redemption songs

⁸⁰***Saia da Maresia***
("Stir it Up" de Bob Marley // Versão: Sine Calmon)

Stir it up, little darling, stir it up
Para compor reggae assim, é preciso harmonia, amor
Para viver de boa, sim, e sair da maresia
Stir it up, little darling, stir it up
Para compor reggae assim, é preciso harmonia, amor
Para viver de boa, sim, e sair da maresia
Stir it up, little darling, stir it up

⁸¹***Tá Aí***
(Sine Calmon)

Tá aí pra todo casal, morrão espiritual
Eu sei, não tem nada igual
Fogo na Babilônia, mais uma vez
Fogo na Babilônia, todos vocês
Eu vi um grande sinal
E sei que a vida é legal
Jesus, o amigo total

⁸²***Além do Rio (O Rio Jordão)***
(Jorge Guedes)

O rio Jordão eu atravessarei
Para as terras aonde os anjos estão a me esperar
Eu já posso ouvir um coro angelical cantar
Aleluia, mas o rio Jordão, eu vou atravessar

TINTIM GOMES

PEDRA SOBRE PEDRAS // CD // INDEPENDENTE

⁸³ *Origens*

(Edson Gomes)

África/ África, um continente/ África, terra da gente/ No navio viemos de lá/ Colonizar esse país/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Brasil, ou, ou, ou, ou, Brasil/ Colonizar esse país/ A saudade também mata/ E assim muitos morreram/ A distância e a angústia/ Inimiga desses homens/ Que no navio vieram de lá/ Colonizar esse país/ No navio vieram de lá/ Colonizar esse país/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Brasil, ou, ou, ou, Brasil/ Colonizar esse país/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho/ Na cana no engenho

⁸⁴ *Primeira Bola*

(Jorge Axé)

Queria saber se a saudade mata/ Queria saber se vou suportar/ Eu queria saber se vou ser bem chegado/ Se vou ser bem chegado/ Por onde eu pisar/ Se vou conseguir tudo que quero/ Se vou mesmo meus sonhos realizar/ Não quero que seja pelo contrário/ Tenho muito medo de regressar/ Reviver tudo aquilo do passado/ Reviver tudo aquilo que me fez chorar/ Mas vou pisar firme na estrada/ não quero pensar em fracassar/ Vou entrar em campo de cabeça erguida/ E a primeira bola que vier vou chutar/ Na primeira bola que sobrar vou marcar o gol/ É a primeira bola que vier vou chutar/ Na primeira bola que sobrar vou marcar o gol

⁸⁵ *Pelo Amor de Deus*

(Nengo Vieira)

Pelo amor de Deus deixe o povo em paz/ Não agüenta de tanto penar/ Tanta história pra contar/ Nesse mundo cão/ Nessa vida quem vai sobrar?/ Pelo amor de Deus deixe o povo em paz/ Não agüenta de tanto penar/ Tanta história pra contar/ Nesse mundo cão/ Nessa vida quem vai pagar?/ Se canto Reggae/ Que nos deixa leve/ Pra suportar toda situação/ Por todo tempo/ Em qualquer momento/ Te louvarei meu Deus, de coração/ Mas um dia a vida vai então mudar/ Mas um dia a vida vai então mudar

⁸⁶ *Zenaide*

(Petão/ Tintim Gomes)

Zenaide segura a onda/ Eu sei no começo foi maravilha/ Os dias estão passando/ E a crise sempre aumentando/ Sou digno/ De boa família/ Com o tempo/ Vão se ajeitando as coisas/ E trabalhando por dia melhor/ Na minha boca eu sinto o suor/ O suor no rosto e eu trabalhando/ No fim do dia eu sinto desgosto/ O suor no rosto e nada no bolso/ Mas trabalhando por dia melhor/ Ôi Zenaide

⁸⁷***Pedra Sobre Pedras***
(Edson Gomes)

Vai chegar o dia do juízo final/ Vai chegar o dia do pai celestial/ Vai chegar o dia onde não
ficará/ Pedra sobre pedras/ Pedra sobre pedras/ Ele virá/ Oh Jah/ Sobre uma nuvem/ Oh Jah/ Ele
virá/ Oh Jah/ E descera/ Ele virá/ Oh Jah, O Cristo virá/ Ele virá/ Oh Jah/ E reinará/ Caiu sobre
mim toda uma cidade/ Oh people/ Toda envenenada pela sociedade/ Caiu sobre mim toda uma
cidade/ Oh people/ Caiu a cobiça, caiu a maldade/ Mas vou vivendo na retidão/ Jah, Jah, Jah/
Proferindo as palavras vindas do coração, meu Deus/ Help, Help

⁸⁸***Dreads***
(Petão/ Edson Gomes/ Tintim Gomes)

Na face do sol eu vejo o formato do teu rosto/ E sinto logo na minha boca o teu gosto/ E o sol
derrama sua lágrima sobre meu corpo/ Mas que pena/ As minhas dreads é o que empata/ Que
pena tua família relata/ Que por você me apaixonei/ Sei que por você me apaixonei, baby!/ Sei
que por você me apaixonei/ Sei que por você me apaixonei, baby!

⁸⁹***Guerreiro Mor***
(Nengo Vieira)

Com o guerreiro mor/ Vamos sair na batalha/ Não com sangue/ Mas com espírito/ E toda
babilônia a sistematizar/ Dragando tantas almas/ Pra se alimentar/ Mas o redentor/ A nos
proteger/ Vem nos conduzir/ Vem nos dar saber/ Pois o mundo hoje não sabe o que faz/ Presos
nos deleites/ Mortos são carnis/ E estes homens cegos/ Não sabem pra onde vão/ Não, não,
não, não/ Com o guerreiro mor/ Vamos sair na batalha/ Não com sangue/ Mas com espírito/ Se
todo o meu querer/ Vem do nosso Senhor/ Pois sua fina flor/ É o seu amor/ Para nos remir/
Dessa maldição/ Nos trazendo a paz/ No seu coração/ Pois o mundo hoje não sabe o que faz/
Presos nos deleites/ Mortos são carnis/ E estes homens cegos/ Não sabem pra onde vão/ Não,
não, não, não/ Com o guerreiro mor

⁹⁰***Lenda***
(Petão/ Carlos Reis)

Vem ver dentro de mim/ O meu sentimento/ E o meu desejo/ Você não ouve minha carência/
Lúcida e louca/ Teme morrer/ No vazio da solidão/ Vem e quebra a barreira/ Do desconhecido/
Me deixa beijar tua imaginação/ Tudo é sentimento/ Te levo ao infinito/ Na imensidão
Com o corpo e a alma despídos/ Amanhã seremos lenda/
Amanhã seremos lenda/ Amanhã seremos lenda

⁹¹***Por um Minuto***
(Edson Gomes)

E a garota que era louca/ Louca por mim/ Fazia tudo pra ter/ Um pouco do meu carinho/ E a
garota que era louca/ Louca por mim/ Fazia tudo pra ter/ Um minuto do meu tempo/ Brinquei
demais/ Ah, eu não vi, não entendi/ Não compreendi/ Tempo passou então eu vi/ Eu compreendi
e dei valor/ Era tão bom, lembrar/ Recordar, voltar atrás/ Mas o tempo passou/ E a saudade
ficou/ Mas o tempo passou/ Só lembranças deixou

⁹²*Homem do Gueto*
(Edson Gomes)

O homem do gueto/ Ras, Rastaman/ Sou o homem do gueto/ Reggae/ Por isso eu canto as coisas/ Nossas coisas, são nossas coisas/ Aonde quer que eu vá/ Meu pensamento está sempre lá/ É o meu povo, é meu povo, é o meu lado/ Sempre o meu povo/ Sempre o meu povo/ Sempre o meu lado/ Nossas crianças estão sozinhas/ E nossas mulheres labutam tanto/ As nossas casas estão caindo/ É o meu povo soterrado/ É o meu povo, é meu povo, é o meu lado/ Sempre o meu povo/ Sempre o meu povo/ Sempre o meu lado/ Nossas crianças desnutridas/ E as nossas mulheres desesperadas/ Os nossos velhos abandonados/ O ganho foi pouco quase nada/ É o meu povo, é meu povo, é o meu lado/ Sempre o meu povo/ Sempre o meu povo/ Sempre o meu lado/ O homem do gueto/ Ras, Rastaman/ Sou o homem do gueto/ Reggae

⁹³*Bandeira Seca*
(Petão/ Carlos Reis)

Como posso dormir em paz/ Se a fome crucifica/ O sorriso em gemido/ Como posso dormir em paz/ Se a ignorância ainda cala/ A expressão dos meus irmãos/ Oh, não/ Como posso dormir em paz/ Bandeira seca racha de sede/ Por justiça/ Bandeira seca não é mais verde/ Injustiça/ Bandeira seca racha de sede/ Guerreiro faminto atira/ Guerreiro faminto não acredita na paz

2001

SINE CALMON

EU VEJO // CD // ATRAÇÃO FONOGRAFICA

⁹⁴*Me Ouça*

A solidão chegou até você
trazendo desespero e aflição
de mais carinho e amor você precisa
ao teu redor ninguém te estende a mão
alguém te abandonou perante a Vida
deixou sangrando assim teu coração
huumm yêah yêah...
Me ouça um verdadeiro amor nunca esquece
porém tudo suporta tudo padece
e sempre está presente pois é o próprio amor
me ouça o exemplo desse amor tão claro como a luz
o mundo todo viu
patente numa cruz
vertendo sangue puro de Jesus!

⁹⁵ ***Basta Man***
(Nengo Vieira)

Vamos regar, vamos brincar/ Vamos cantar, vamos dançar
Vamos tocar, iê iê iê/ Caia na dança Salvador
Basta man, basta man, ôôô/ Caia man, caia man, ôôô
Todo pé rapado tem o mesmo direito de comer, viver e trabalhar
Seja ele branco, preto, amarelado/ Cada unidade única a regar
Basta man, basta man, ôôô/ Caia man, caia man, ôôô
Segue sua vida sempre atravessando/ As dificuldades sem se lamentar
Lamentos, palavras, pedaços de vida/ E sem falar na lida dura de amargar
Basta man, basta man, ôôô/ Caia man, caia man, ôôô

⁹⁶ ***Lilás***
(Djavan)

Amanhã outro dia, lua sai ventania/ Abraça uma nuvem que passa no ar
Beija, brinca e deixa passar/ E no ar de outro dia, meu olhar surgia
Nas pontas de estrelas perdidas no mar/ Pra chover de emoção tropejar
Raio se libertou ou clareou muito mais/ Se encantou pela cor lilás
Prata na luz do amor, no céu azul/ Eu quero ver o por do sol
Lindo como ele só/ E gente pra ver e viajar
No seu mar de raios

⁹⁷ ***Chegada***
(Nengo Vieira)

Todo dia amanheço só pensando em você meu bem
Nunca mais eu esqueço tanto bem que você, me fez
Ainda ontem você quase me abandonou, não faça assim.
Eu não agüento esse frio sem o leve calor da sua presença tão!
Na chegada do avião/ Corro logo pra te encontrar a saudade me aperta aqui
Quero logo te abraçar/ E beijar

⁹⁸ ***Jeová Jiré***
(Sine Calmon)

As portas do céu vão se abrir e a natureza irá sorrir/ Quando você chegar amor/
Eu sei que a vida faz brilhar/ O alfa e o ômega no ar/ Fortalece o meu cantar
Mais uma vez/ Vou cantar/ De uma só vez/ Vou chegar, vou chegar
Cheguei, cheguei, cheguei
As flores brincam em meu quintal e as borboletas no varal/ Me faz lembrar você amor
Eu sei que belo é o caminhar/ E a palavra do verbo amar/ Amo você, amor, amor.
Mais uma vez/ Vou cantar/ De uma só vez/ Vou chegar, vou chegar
Cheguei, cheguei, cheguei
As portas do céu vão se abrir e a natureza irá sorrir/ Quando você chegar amor/ Eu sei que belo
é o caminhar/ E a palavra do verbo amar
Amo você, amor, amor
Mais uma vez/ Vou cantar/ De uma só vez/ Vou chegar, vou chegar
Cheguei, cheguei, cheguei

EDSON GOMES

ACORDE, LEVANTE, LUTE // CD // ATRAÇÃO FONOGRAFICA

⁹*Tarde*

(Edson Gomes)

Quando fiz você minha rainha/ E te dei todo amor que tinha
Você não quis compreender/ Fingindo não ter nada a ver
Quando te falei da situação/ Quando te falei do meu coração
Você não quis compreender/ Fingindo não ter nada a ver
Todo mundo aqui sabia/ De todo aquele amor que eu tinha
Só você quis saber/ Fingindo não ter nada a ver
Olhe eu sei do seu desejo/ Eu sempre soube do seu peito
Mas agora não quero saber/ E finja sempre nunca me querer
Mas agora não quero saber/ E sabe é muito tarde pra você
Tarde, tudo morreu/ Tarde/ Tarde, tudo morreu/ Tarde
Agora então não quero mais saber de você não/ Eu não tenho mais tempo pra perder
Agora então não quero mais saber de você não/ Eu não tenho mais tempo pra perder
Não tenho tempo, eu não tenho tempo
Todo mundo aqui sabia/ De todo aquele amor que eu tinha
Só você não quis saber/ Fingindo não ter nada a ver
Olhe eu sei do seu desejo/ Eu sempre soube do seu peito
Mas agora não quero saber/ E finja sempre nunca me querer
Mas agora não quero saber/ E sabe é muito tarde pra você
Tarde, tudo morreu/ Tarde/ Tarde, tudo morreu/ Tarde
Agora então não quero mais saber de você não/ Eu não tenho mais tempo pra perder
Agora então não quero mais saber de você não/ Eu não tenho mais tempo pra perder
Não tenho tempo, eu não tenho tempo

¹⁰*Vibração Positiva*

(Edson Gomes)

Oh, people, oh Babilônia/ Escute nossa melodia Reggae
Escute a música nativa/ Vibração positiva
Rasta/ Reggae music / Reggae Rasta/ Reggae music/ Reggae África
Oh people, oh Babilônia/ Escute nossa melodia Reggae
Escute a música nativa/ Vibração positiva
Rasta/ Babilônia é praga
Natty dread, natty dread, natty dread
Babilônia é praga
Rastaman, Rastaman, Rastaman

¹⁰¹*Sandra*

(Edson Gomes)

Fica tão calada/ Zangada assim
Passa e nem me fala oi/ Fica tão calada

Zangada assim/ Passa e nem me olha
Mudou minha música/ Tornou-se musa única
Minha inspiração/ Dona do meu coração
Sandra, minha namorada/ Sandra, minha namorada
Assim você me mata/ Assim você me acaba
Me destrói/ Assim vc me mata/ Assim vc me acaba

¹⁰²*Sangue Azul*
(Edson Gomes)

Eles queriam um mundo só de azul
Só de azul, só de azul, só de azul
Eles queriam, e como eles queriam
Eles queriam que fossemos apenas objeto sexual/ Objeto Profissional
Eles queriam, e como eles queriam
Mas o poder, que vem do alto/ Não planejou assim
E nós crescemos, nos espalhamos/ E aqui vamos nós, caminhando
Em cada esquina, em cada praça, nos becos da cidade
Mesmo que o rádio não toque, mesmo que a TV não mostre
Aqui vamos nós, cantando reggae, aleluia Jah!

¹⁰³*Me Abrace*
(Edson Gomes)

Deixe disso menina/ Chegue junto minha filha
Me dê um sorriso, me abrace/ Me abrace
Sei que estive muito longe/ Quando estou no reggae
Eu fico longe/ Eu estive muito longe
Quando estou no reggae/ Eu fico longe (longe)
Mas agora estou aqui (bem perto)/ Bem pertinho pra sentir (my love)
Pra você não reclamar/ Vou lhe dar o meu carinho (é justo)
Vou cuidar/ Vou chegar junto de vez
Pra você se orientar, baby/ Pra você se ajustar
Sei que estive muito longe/ Quando estou no Reggae
Eu fico longe/ Eu estive muito longe
Quando estou no Reggae/ Eu fico longe (longe)
Nosso amor tem tanto tempo (muito tempo)
Não podemos nos perder, não/ Você vive a reclamar
Eu também estive muito tenso (muito tenso)/ Melhor então eu dar um tempo
Pra você se relaxar, baby/ Namorar e delirar
Eu estive muito longe/ Quando estou no Reggae
Eu fico longe/ Sei que estive muito longe
Quando estou no Reggae/ Eu fico longe

¹⁰⁴*Mundo Perdido*
(Edson Gomes)

Nossas vidas nas ruas já não valem nada
Ninguém sabe se está vivo na próxima parada
É tanta lama, tanto vício, tanto oportunismo

Ninguém sabe se estará vivo no próximo domingo
Essa vida aqui na terra já não faz sentido
Lá em Brasília ninguém cumpre compromisso
São tantos gatos, tantos ratos corroendo os partidos
Novamente Brasília/ Ninguém tem compromisso, ninguém
Sociedade falida, os bons costumes falidos, os trabalhadores falidos
Aposentados falidos, nossa segurança falida, nossa segurança
A nossa educação falida, os professores falidos, salas de aulas falida.
A juventude falida, a nossa previdência falida
Significa que nossa saúde está toda ofendida
As ruas andam cheias de hipócritas

¹⁰⁵*O País é Culpado*
(Edson Gomes)

Não existe nenhum lugar, pra ir/ Só Jesus pode nos salvar
Somos senhores das favelas/ Somos senhores da pobreza
Falta alimento em nossas mesas/ Conclusão, o país é culpado
Quando o Mestre então voltar/ Quando o Mestre nos resgatar
Enquanto não vem/ Somos senhores das calçadas, enquanto não vem
Somos senhores das sinaleiras, enquanto não vem
Superlotamos as penitenciárias, conclusão, o país é culpado
Somos sobreviventes do tempo/ Somos filhos da santa esperança
Somos passivos resistentes/ Mergulhados em toda essa lama
A razão do nosso viver, meu Deus/ É Teu Filho, que vem nos salvar
Enquanto não vem/ Somos os analfabetos, enquanto não vem
Orgulhosos, indiscretos, enquanto não vem/ Grandessíssimos idiotas
Conclusão: o país é culpado!/ O país é culpado!
O país é culpado, sim!/ O país é culpado!
O país é culpado, sim!/ O país é culpado!

¹⁰⁶*Inversão*
(Edson Gomes)

Eu fui carneiro, eu sou leão/ De domador, virei a fera
Eu fui as lágrimas, eu sou o riso/ Eu fui a água, eu sou a pedra
Ontem eu queria, eu sou querido/ E se amava, eu sou amado
Eu fui o palco, eu sou platéia/ Eu fui o alvo, sou o atirador
De domador, virei a fera/ De caçador, virei a caça
De pescador, virei a pesca
Eu fui a água, eu sou a pedra
São as coisas da vida, são as coisas do mundo
São as coisas da vida, elas modificam tudo

¹⁰⁷*Ira*
(Edson Gomes)

Há confusão na cidade/ Há confusão na cidade
Violência, conflitos/ Mercenários, "ripocritis"

Hipócritas, "ripocritis"/ Hipócritas
 Profetas, religiosos/ Promessas de políticos
 Todos visam, o capitalismo, o capitalismo
 O capitalismo, o capitalismo
 Vigaristas disfarçados/ Homem sutis, "ripocritis"
 Hipócritas, "ripocritis"/ Hipócritas
 São vistosos, são queridos/ São artistas, inimigos
 Eles visam também, o capitalismo
 O capitalismo, o capitalismo/ O capitalismo, o capitalismo
 Me sinto fraco, envelhecido/ E, corro perigo
 Os inimigos querem me destruir/ Dizem, que falo demais
 Os inimigos querem acabar comigo
 Oh, Deus dos justos/ Por favor venha me socorrer/ Oh, Deus dos justos/ Oh Deus...
 Toque apenas, com as pontas dos teus dedos/ E tudo se resolverá, tudo se resolverá
 E tudo se resolverá, o povo se acalmará/ Senhor Deus
 Toque apenas, com as pontas dos teus dedos/ E tudo se resolverá, tudo se resolverá
 E tudo se resolverá/ A ira então passará/ Senhor Deus
 Oh, Deus dos justos/ Por favor venha me socorrer/ Oh, Deus dos justos/ Oh Deus...
 Toque apenas, com as pontas dos teus dedos
 E tudo se resolverá, tudo se resolverá/ E tudo se resolverá
 O povo se acalmará/ Senhor Deus
 Toque apenas, com as pontas dos teus dedos
 E tudo se resolverá, tudo se resolverá/ E tudo se resolverá
 A ira então passará/ Senhor Deus
 Toque apenas, com as pontas dos teus dedos
 E tudo se resolverá, tudo se resolverá/ E tudo se resolverá
 O povo se acalmará/ Senhor Deus/ Toque apenas

¹⁰⁸*Linda*

(Edson Gomes)

Democracia vem libertar esse povo brasileiro, democracia (vem libertar, vem libertar)
 (Aqui tu existe mas) Nunca saíste do papel
 (Aqui tu existe) Porém ninguém nunca te viu
 (Aqui tu existe mas) Nunca saíste do papel
 (Aqui tu existe mas) Onde estás? Onde estás? Prisioneira
 Quero fazer greve e não posso (não posso-o)/ Quero sonhar e não posso sonhar
 Eu Quero gritar e não posso/ Revindicar eu não posso (não posso-o)
 Me rebelar, eu não posso me rebelar/ Eu quero contestar e não posso
 (Aqui tu existe mas) Nunca saíste do papel
 (Aqui tu existe) Porém ninguém nunca te viu
 (Aqui tu existe mas) Nunca saíste do papel
 (Aqui tu existe mas) Onde estás? Onde estás?
 E lá no papel tu és linda, és tão bonita/ Lá no papel tu és linda, és tão bonita
 E lá no papel és linda, és linda, linda

¹⁰⁹*Etiópia*

(Edson Gomes)

Quando Mussolini invadiu a Etiópia/ Aquela batalha tão brutal
 Sim o general invadiu a Etiópia/ Batalha sangrenta desigual

Ah, Etiópia dos etíopes, massacrada./ Ah, Etiópia dos etíopes
 Lá na escola não contaram nada/ Fizeram questão de esconder
 Hoje eles passam como filhos do Deus bom/ A gente vai passando como filhos do mau
 Ah, Etiópia dos etíopes, brutalizada/ Ah, Etiópia dos etíopes
 Quando Mussolini invadiu a Etiópia/ Foi o rolo compressor esmagador
 Com seu exercito poderoso/ Contra inofensivos guerreiros nativos
 Ah, Etiópia dos etíopes, fuzilada/ Ah, Etiópia dos etíopes, Mussolini
 Conquistador da Etiópia (Mussolini)/ Rolo compressor da Etiópia

¹⁰⁹*Fogo na Babilônia*

A Babilônia anda aflita/ Anda muito mais do que aflita
 Agora eu boto fogo de vez/ Eu sou o incendiário do sistema
 Eu sou o incendiário do sistema/ Olha, minha querida,
 Não tenha medo/ Olha, minha querida,
 Não tenha medo/ Aquele mesmo Senhor
 Que tantas falei/ Ele sempre estará aqui
 Ele sempre estará comigo/ Olha, minha querida,
 Não tenha medo/ Olha, minha querida,
 Não tenha medo/ Se por acaso o sistema (sistema, sistema)
 Quiser tirar minha vida/ Talvez até possa conseguir
 Porém, minha alma, nunca (never)/ Porém, minha alma, nunca (never)
 Eu sei, eu sei, eu sei/ Eu sei, eu sei, eu sei
 Toda a brutalidade virá (brutality)/ A brutalidade virá/ Sei
 Toda a brutalidade virá (brutality)/ A brutalidade virá
 Eu toco fogo/ Eu toco fogo/ Eu toco fogo
 Eu ponho na Babilônia
 Eu toco fogo/ Eu toco fogo/ Eu toco fogo
 Eu ponho na Babilônia
 Se por acaso o sistema (sistema, sistema)/ Quiser tirar minha vida
 Talvez até possa conseguir/ Porém, minha alma, nunca (never)
 Porém, minha alma, nunca (never)/ Eu sei, eu sei, eu sei/ Eu sei, eu sei, eu sei
 Toda a brutalidade virá (brutality)/ A brutalidade virá/ Sei
 Toda a brutalidade virá (brutality)/ A brutalidade virá
 Eu toco fogo/ Eu toco fogo/ Eu toco fogo/ Eu ponho na Babilônia
 Eu toco fogo/ Eu toco fogo/ Eu toco fogo
 Eu ponho na Babilônia

¹¹⁰*Homens Lixo*

(Edson Gomes)

Ao longo dos anos sempre foi assim/ Homens malditos, homens lixo
 Levando o povo ao desespero/ E ficando louco pelo dinheiro
 Quem deveria saber nos conduzir/ Hoje nem sabe como prosseguir
 Os homens do mundo agora piraram, eu acho/ E ralam as caras na graxa do tacho
 Na minha ótica, eles não passam de lixo/ O compromisso, nunca zelarão por isso
 Por isso que a gente passa o que passa/ Por isso que a gente paga altas taxas
 Mas uma luz um dia vai brilhar/ Pra renascer a esperança
 Pois vejo o povo na rua sem graça/ Velhos semblantes sentados na praça
 Mas com certeza o quadro vai mudar/ Com a pura certeza eles vão pagar
 Mas pensam que podem fugir do castigo, meu pai/ Eles pensam que podem conter o perigo

¹¹¹*Barrados*

(Edson Gomes)

Ando meio cansado (não desisto) / Por várias vezes barrados no baile (ainda insisto)
Acredito em tudo aquilo que faço / E persisto em tudo aquilo que faço
Acredito naquele que vem do espaço / Ainda ontem no condomínio que moro
Uma senhora quando me avistou/ Apertou a bolsa, ela escondeu sua bolsa
Apertou a bolsa, a branca segurou logo a bolsa
São cenas da minha cidade uma doença da sociedade
Cenas da minha cidade uma doença talvez incurável e
Você aí como passa/ Você aí o que acha e
Você aí como passa/ Você aí o que acha disso
Somos barrados no baile, todos barrados no baile/ Eles dizem que é só para gente bonita
Somos barrados no baile, todos barrados no baile/ Eles dizem que é só para gente bonita
São cenas da minha cidade, uma doença da sociedade
Cenas da minha cidade, uma doença talvez icurável
E você aí como passa/ Você aí o que acha
E você aí como passa/ Você aí o que acha disso
Somos barrados no baile, todos barrados no baile/ Eles dizem que é só para gente bonita
Somos barrados no baile, todos barrados no baile/ Eles dizem que é só para gente bonita
Acredito em tudo aquilo que faço / E persisto em tudo aquilo que faço
Acredito naquele que vem do espaço/ Deus de Abraão, Jacó, Issac virá
E nele toda minha esperança de paz, saúde e alegria/ Oh, Jah, Jah, Jah, Jah, Jah

¹¹²*Bibliotecas Públicas*

(Edson Gomes)

As bibliotecas públicas andam cheias de coisas que nunca irei usar
Os seus livros andam cheios de histórias, são contos que nunca irei contar
Porque, brother, eu não quero/ Porque, brother, não eu não quero
Quero saber porque o povo vive assim/ Eu quero saber porque a lei é tanto oprimida-a
Preciso saber porquê na mesa falta a comida/ E quero saber se a gente vai ser feliz na vida
De que vale tanto saber, de que vale o homem ter tanto saber?

¹¹³*Camelô*

(Edson Gomes)

Sou camelô, sou de mercado informal/ Com minha guia sou, profissional
Sou bom rapaz, só não tenho tradição/ Em contrapartida sou, de boa família.
Olha doutor, podemos rever a situação/ Pare a polícia, ela não é a solução, não
Não sou ninguém, nem tenho pra quem apelar/ Só tenho o meu bem que também não é ninguém
Quando a polícia cai em cima de mim/ Até parece que sou fera
Quando a polícia cai em cima de mim/ Até parece que sou fera
Até parece, até parece

¹⁴*Alma*
(Edson Gomes)

Eles dizem, que quando a gente morre vai pro céu
E vai bem pra perto do senhor
Fazendo as orações consegue o céu
A alma vai pra junto do senhor
São mentirosos hipócritas/ São mentirosos hipócritas
Dizem que os mortos falam com os vivos/ Que vem pra dizer como estão
Mesmo eles dizendo ninguém quer/ Mesmo sabendo ninguém quer
Pro céu, pro céu, pro céu ninguém quer ir não
Pro céu, pro céu, pro céu/ Pro céu, pro céu, pro céu/ Pro céu, pro céu, pro céu
Fique atento meu amigo, fique/ Para as coisas que eles dizem,
Fique atento e olho vivo (olho vivo)/ Eu insisto e também fico
São mentirosos hipócritas/ São mentirosos hipócritas

¹⁵*Amigo*
(Edson Gomes)

Amigo/ Meu amigo/ Olha o mundo como esta/ Todo perdido
Em conflitos de gerações/ Olha o mundo como esta cheio de inimigos
Violentos e estão sedentos/ Olha como estão correndo/ Em busca do sangue
Dos inocentes/ Irmãos da gente/ Estado contra estado/ Nação contra nação
Todos correm perigo/ Irmãos contra irmãos
Filhos matando pai/ Fome, calamidade, peste/ O mundo é do cão
Tudo me faz sentir/ Tudo me leva a crê/ Tudo me faz sentir/ Tudo me leva a crê
A destruição do mundo já está aqui, êa
Tudo me faz sentir/ Tudo me leva a crê/ Tudo me faz sentir/ Tudo me leva a crê
Olha o fim do mundo baby já esta aqui, êa
Em conflitos de gerações/ Olha o mundo como esta cheio de inimigos
Violentos e estão sedentos/ Olha como estão correndo
Em busca do sangue dos inocentes/ Irmãos da gente
Estado contra estado/ Nação contra nação
Todos correm perigo/ Irmãos contra irmãos
Filhos matando pai/ Fome, calamidade, peste/ O mundo é do cão
Tudo me faz sentir/ Tudo me leva a crê
Tudo me faz sentir/ Tudo me leva a crê
A destruição do mundo já está aqui, êa
Tudo me faz sentir/ Tudo me leva a crê
Tudo me faz sentir/ Tudo me leva a crê
Olha o fim do mundo baby, já está aqui êa...

¹⁶*Amor Perdido*
(Edson Gomes)

Esse amor que logo me esqueceu/ Não quero mais saber, não
Eu não quero mais viver, não/ Esse amor que logo me esqueceu
Não quero mais saber, não/ Eu Não quero mais viver, não
Tudo já passou, baby, já era nosso amor
Tudo terminou, baby, já era , já passou
Esse amor perdido/ Amor sem compromisso
Esse amor perdido/ Amor sem compromisso
Baby, você não tem razão/ Baby, rasgou meu coração

Baby, você não tem perdão/ Baby, feriu meu coração
Se você voltar, baby, não vai mais me encontrar
Se você voltar, baby, vai ter outra em seu lugar

¹¹⁷*Ana Maria*
(Edson Gomes)

Sinto saudade de você/ Sinto Saudade de você
Meu eterno amor/ Eu gostaria de ficar
Com você um pouco mais/ Mais amanhã bem cedo eu tenho que parti
Amanha bem cedo eu tenho obrigações a cumprir
Eu gostaria de ficar com você um pouco mais/ Mais essa cidade é tranqüila
Ela é morta demais/ Eu gostaria que ela fosse um pouco mais movimentada
Que ela tivesse muitas fábricas/ Cheia de chaminés ê ê ê
Cheia de chaminés ê ê ê/ Cheia de chaminés
Eu sei que ela seria poluída/ Mais em compensação seria mais tranqüilo, meu coração
Que sofre por ter que ficar mais tempo longe de você/ Sem falar, menina sem falar
Na grama de senta e fica leve/ Na grama de senta e fica leve
Ana Maria, meu bem / O nosso amor só no mês que vem
Ana Maria, meu bem / O nosso amor só no mês que vem.
Eu liquido as prestações, e tranqüilizo nossos corações.
Eu liquido as prestações, e tranqüilizo nossos corações.
Ana Maria, Ana Maria / Eu volto logo pra você
Ana Maria, Ana Maria / Eu volto logo pra você
Eu sei que ela seria poluída/ Mas em compensação seria mais tranqüilo, meu coração
Que sofre por ter que ficar mais tempo longe de você/ Sem falar, menina sem falar
Na grama de sempre, Fica leve/ Na grama de sempre, Fica leve
Ana Maria, meu bem / O nosso amor só no mês que vem
Ana Maria, meu bem / O nosso amor só no mês que vem.
Ana Maria, Ana Maria / Eu volto logo pra você
Ana Maria, Ana Maria / Eu volto logo/ Ana Maria, Ana Maria

¹¹⁸*Arca da Fuga*
(Edson Gomes)

Não posso perder o trem, que vai pro além, não,não,não
Eu não posso perder meu bem, e o trem já vem
Se você vem,vem,vem,vem agora
Se tem olhos, veja/ Se você vem, tenha pressa, corra
Se tem ouvidos, ouça (a trombeta)/ Não sei o dia, não sei a hora
O momento pode ser agora / Não sei o dia, não sei a hora
O momento pode até ser agora (Jah!)/ Você está brincando, está distraído
Assim como esteve o povo antigo/ Deus avisou, Noé construiu
A arca da fuga, seu povo viveu/ Foram oito almas salvas
Você está bebendo, está se drogando/ Assim também era no mundo antigo
Deus avisou, Noé construiu/ A arca da fuga, desperta Brasil!
Para não ser pego de surpresa!

¹¹⁹*Babylon Vampire*
(Edson Gomes)

Oh yeah, now (Oh yeah, now)/ Babylon Vampire
Moro na Babilônia/ Mas não sou daqui
Vivo na Babilônia/ Mas não sou daqui.
Não dobro meus joelhos/ Diante de imagens
Não sigo seus conselhos/ Nem meu Deus é estrangeiro.
Não creio que eles/ Possam me ajudar/ Não creio que eles/ Possam me salvar
Um dia encontrei/ Um certo Senhor/ Que muito me falou
Tantas coisas me ensinou/ Não matai, filho/ Não roubei, filho/ Não condenai, filho/ Não julgai
Oh yeah, now (Oh yeah, now)/ Babylon Vampire
Moro na Babilônia/ Mas não sou daqui
Vivo na Babilônia/ Mas não sou daqui
Mesmo que, eu venha parecer/ Mesmo que, pareça ser assim
Mesmo assim, não vá se confundir
Jesus é luz, é luz, é luz, é luz/ (É luz, Jesus é luz) Oh now!
Jesus é luz, é luz, é luz, é luz/ (É luz, Jesus é luz)
Moro na Babilônia/ Mas não sou daqui/ Vivo na Babilônia mais não sou daqui
Mesmo que eu venha parecer/ Mesmo que pareça ser assim
Mesmo assim não vá se confundir/ Eu não sou, não, não, não
Não sou/ Não sou da Babilônia/ Não, brother

¹²⁰*500 Anos*
(Edson Gomes)

Há 500 anos que/ Eu não tenho vida/ Há 500 anos que/ A alma está ferida
Não tenho dúvidas, dúvidas/ Minha conduta é a fulga/ Há 500 anos que vivemos de mentira
Há 500 anos que é a mesma mentira/ Não tenho dúvidas, dúvidas
Minha conduta é a fulga/ O corpo do índio tomba/ O corpo do negro dança
A espada se levanta/ Transpassando as crianças/ Os índios em desgraça
Os negros em mancadas/ Há 500 anos que/ Estou fora dos planos
Há 500 anos que/ Eu venho mendigando/ E mesmo assim as migalhas
E mesmo assim são migalhas/ Meu coração se aperta
Meu coração desperta/ Meu coração deseja/ Meu coração peleja
Por minha liberdade/ Total nessa cidade
Há 500 anos eu/ Trabalho para os brancos
Há 500 anos eu/ Vivendo nesse engano
Sobrevivência dura/ Na resistência pura / Quero provas/ Eu quero provas
Sou a prova/ Eu a própria prova

NENGO VIEIRA

MATA ATLÂNTICA // CD // INDEPENDENTE

¹²¹*Roda Pão* (Nengo Vieira)

Roda, roda, ô pão/ Na roda da vida
Roda tudo que ele poderia ter
Fora o mundo que ele tem pra merecer
Erguer com trabalho e a dureza da servidão
Sobrevive permanente na escravidão
Perde a vida pra poder ganhar o pão
Ninguém liga se ele vai mudar ou não
Vem, Roda, roda, ô pão/ Na roda da vida
Trabalhador com muito amor/ Vive na paz de Deus
Na luz do Senhor que alivia a dor/ Que é forte demais
Mas a pureza e a beleza do seu coração
É mais que tudo, que qualquer dinheiro/ Da grande nação

¹²²*A Vida* (Nengo Vieira)

A vida lá fora, não!/ Não presta pra ficar legal
Luxúria, vaidade sim/ Quer tomar conta desse lugar
Dance Reggae Music / Dance Reggae Music Now/ Dance Reggae pra ficar bem
Então venha e conheça sim/ Do fruto da vida que vem de Deus
O perdão faz bem sim/ Quando libera no coração, vem!

¹²³*Caminho* (Nengo Vieira)

Vem pro caminho cantar/ Vem pro caminho dançar, Reggae!
Deixe tudo agora e vem/ Não, não olhe para trás
Jesus pode mudar você também/ A luz pode brilhar
Você meu bem, yeah!/ Tira do Egito sim/ Te transporta pro Jardim
Pro reino celestial do seu amor/ Pro reino celestial do seu amor
Então vem cantar assim

¹²⁴*É Tão Bom* (Nengo Vieira)

Tudo bem/ Sem você não vivo só, meu bem
Há quem diga que o amor não vai vencer essa dor/ Que eu sinto por você
Passam frios, tempestades/ Mas a fé não vai passar
Pois o Deus da criação/ Nunca me desamparou
Se você não viveu, se você não sacou/ Esse Deus de amor, esse Deus de fé
Nunca me abandonou, nem me desamparou/ Sempre deixa-me em pé/ Na certeza da fé
É tão bom, que bom bom/ Que bom/ É tão bom, que bom bom /Que bom/ É tão bom!

¹²⁵*Shalon*
(Nengo Vieira/Bárbara Falcón)

Do you say love, yeah/ If you have love in Jah
Cry so baby/ But I'm happy loving Jah/ Jah, Jah, children, yeah
But don't forget when I say/ Don't forget when you know
If you have love in Jah/ Jah, Jah, Jah children, yeah
Jesus my love, yes/ Jesus my life, this is my lord
Shalon, sha la la, Shalon
Do you say yes/ If you have love in Jah/ Cry so baby
But I'm happy happy loving Jah
So don't forget when I say/ Don't forget when you know
If you have love in Jah/ Jah, Jah, Jah children, yeah
Jesus my love, yes/ Jesus my life, this is my lord
Shalon, sha la la, Shalon

¹²⁶*Rub-A-Dub de Jah*
(Nengo Vieira)

Assim como Daniel desceu na cova dos leões/ Assim como Davi venceu Goliás das nações
Assim como Elias fez descer fogo do céu/ Assim como Sansão julgou o povo de Israel
Assim como o Senhor criou a terra, os rios, os mares/ Derramou na cruz o preço da sua vida
Só pra te fazer um dia vencedor/ Tirou aquele que andava pelas densas trevas
Transportou pra luz que agora ele enxerga/ É a luz de Deus que é plena e total!

¹²⁷*Mata Atlântica*
(Nengo Vieira)

Não, não, não mate as matas/ Não, não desmate as matas não
Não, não, não mate a mata atlântica/ Quando Cabral chegou e aqui ele encontrou
Prata beleza ouro, Pau Brasil/ E sem falar do índio dono desse lugar
Homem da nossa Terra não tem onde morar
Oh, homem/ Enquanto você destrói e consome/ Todos recursos naturais / Da Terra
Que clama por socorro/ E chora em agonia / Biodiversidade, ar puro, água potável
E sem falar das plantas de uso medicinal/ Micos leão-dourados, macucos, onças pintadas
Todos correm perigo de sua extinção / Oh, homem/ Enquanto você destrói
E consome/ Todos recursos naturais / Da Terra/ Que clama por socorro/ E chora em agonia

¹²⁸*Reggae Music*
(Nengo Vieira)

Reggae, Reggae, Reggae Music/ Reggae, Reggae, Reggae Music Now
Reggae, Reggae, Reggae Music/ Reggae, Reggae, Reggae Music Now/ Now, now, now, now
Que bom cantar Reggae/ A música de Deus/ Que bom cantar Reggae
A música do amor/ Para esquecer a dor desse sistema
E seus problemas, meu bem/ Que tanto oprime a gente assim
Por isso eu canto, danço/ Canto, canto, canto, danço
Por isso eu vou cantando/ Vou regando no balanço
No balanço do Reggae/ Pra cantar Reggae, Oh Lord!/ Pra cantar Reggae

2006

NENGO VIEIRA

CHAMA// CD // INDEPENDENTE // SELO BOLA MUSIC

¹²⁹*Chama*
(Nengo Vieira)

Chama não apaga não/ Chama não apaga não
Essa alegria acesa e viva no meu coração/ Trazendo boas novas pra tirar você do chão
A luz já veio pra iluminar/ E aqui quer te transformar/ Que hoje é dia de alegria
Hoje é dia de vitória/ Olha a vida aqui presente /Só não vê quem ainda não sente, yeah!
Por isso/ Chama não apaga não/ Chama não apaga não
Comer do fruto do trabalho que satisfação/ Viver na alegria que meu Deus nos deu então!
Meu Deus já veio pra nos lavar/ E aqui quer te avisar/ Que hoje é dia de alegria
Hoje é dia de vitória/ Olha a vida aqui presente/ Só não vê quem ainda não sente, yeah!

¹³⁰*Maré Mansa*
(Nengo Vieira)

Nessa maré mansa a gente pode se dar bem
Nesse sol brilhante/ A gente pode recomeçar
Não diga que o nosso amor/ Que um dia se acabou/ Que a gente não pode mais viver
Se o mundo já tem paz/ Com Deus você é capaz /De tudo novo recomeçar
Nessa maré mansa a gente pode se dar bem
Nesse sol brilhante/ A gente pode recomeçar
Agora tudo mudado, você sempre ao meu lado/ Sorrindo pra gente se amar
Se a noite é uma criança/ Pra quem tem a esperança
De ver a vida e um mundo melhor
Nessa maré mansa a gente pode se dar bem
Nesse sol brilhante/ A gente pode recomeçar

¹³¹*Oh, Yes*
(Nengo Vieira)

Tudo o que quisera ter/ Um dia eu terei
Nem que seja um cantinho/ Lá no meu sertão
Pra plantar amor e colher/ Da terra o feijão
Saciar a sede e viver/ De boa vibração e eu/ Tudo o que eu quiser colher
Não esperarei acontecer/ Vou botar a mão na massa e fazer/ Desfrutando a paz de Deus
Resgatando os filhos seus/ Na doçura da palavra amor, Oh, Yes
Através da nossa canção/ Acorde pra ver/ Maravilhas que Deus criou/ Desde o amanhecer
Chuva vento neve vapor/ A Lua e o mar/ Até meu benzinho mandou/ Pra me confortar e eu
Tudo que eu quiser colher/ Não esperarei acontecer /Vou botar a mão na massa e fazer
Desfrutando a paz de Deus/ Resgatando os filhos seus/ Na doçura da palavra Amor/ Oh, yes

¹³²*Olá Amigo*
(Nengo Vieira)

Olá,/ Olá amigo/ Como você tem vivido nessa vida curta aqui?
Olá,olá,olá/ Olá,amigo/ O que você tem sentido pra fazer você feliz?
Veja a cidade / Cercada de medo nas ruas / Só desespero/ Violência todo dia
Nossos políticos não valem nada mais / Quantas promessas / Que jamais foram cumpridas
Que sinal você me traz?/ Que esperança é capaz?/ De lhe dar a chance pra você vencer
Só o Senhor pode clamar/ Só Jesus Cristo vai te dar/ Vida abundante pra você viver

¹³³*Paraíso*
(‘Pimper’s Paradise’, Bob Marley// Versão: Nengo Vieira)

O amor chegou/ Trazendo boas novas por aqui
Nos libertou das potestades das trevas, sim
Com muito amor/ Suportou dores, enfim
Mas para isso é preciso amor/ Pro seu paraíso/ Vai nos levar/ Pro seu paraíso/ Vai nos guiar
Todo dia ora sempre a Jesus/ Todo dia ora sempre na luz

¹³⁴*Paz e Amor*
(Nengo Vieira)

Para viver a gente que trabalhar/ Para comer a gente tem que semear
Para vencer teremos muito que lutar/ E quando o Sol se despertar
A gente vai se encontrar/ Pra tomar banho nesse mar azul
O sol no céu nos aquecer/ Nesse dia que prazer
Deus criou pra gente desfrutar / Nesse lugar/ A gente tem que trabalhar
Para comer a gente tem que semear/ Para vencer teremos muito que lutar
E quando a noite vem chegando/ E o dia terminando
As aves do céu se recolhendo/ As estrelas a brilhar/ Vem a Lua iluminar
Nosso céu tão lindo igual não há/ Pra namorar a gente tem que se amar
Para viver a gente tem que semear/ Para vencer teremos muito o que lutar
Guerra nunca mais não/ Guerra nunca mais dor/ Guerra nunca mais/ Só Paz e Amor

¹³⁵*Pelo Amor de Deus*
(Nengo Vieira)

Pelo amor de Deus deixe o povo em paz/ Não agüenta de tanto penar/
Tanta história pra contar/ Nesse mundo cão/ Nessa vida quem vai sobrar?
Pelo amor de Deus deixe o povo em paz/ Não agüenta de tanto penar/ Tanta história pra contar/
Nesse mundo cão/ Nessa vida quem vai pagar?
Se canto reggae/ Que nos deixa leve/ Pra suportar toda situação
Por todo tempo/ Em qualquer momento/ Te louvarei meu Deus, de coração
Mas um dia a vida vai então mudar/ Mas um dia a vida vai então mudar
Mas um dia a vida vai então mudar/ Mas um dia a vida vai então mudar, de vez!

¹³⁶*Remanescente*
(Nengo Vieira/Tintim Gomes)

Das margens do Paraguçu/ Em plena América do Sul
Só remanescente ficará/ Só remanescente ficará
Das margens do Paraguçu/ Em plena América do Sul
Só remanescente ficará/ Só remanescente ficará
É a semente do amor que brota nesta geração/ Buscando a luz, a paz, a vida e a união
É a semente do amor que brota nesta geração/ Buscando a luz, a paz, a vida e a união
E o Senhor já diz em sua palavra e com sua autoridade
Só remanescente ficará/ Só remanescente ficará
E o Senhor já diz em sua palavra e com sua autoridade
Só remanescente ficará/ Só remanescente ficará, meu Deus!
É a semente do amor que brota nesta geração
Buscando a luz, a paz, a vida e a união
E o Senhor já diz em sua palavra e com sua autoridade
Só remanescente ficará/ Só remanescente ficará/ Só remanescente ficará/ Só remanescente
ficará, meu Deus!

¹³⁷*Tempo de Adorar*
(Nengo Vieira)

Tempo que tá tudo mudado/ Tudo agora tá transformado no amor, no amor
Vento que traz o avivamento/ Sopro do Espírito Santo chegou e soprou
Tempo de abraçar o seu irmão/ Tempo de anunciar a salvação/ Tempo de viver em paz
Novo nascimento já nos deu/ Tempo de adorar agora a Deus/ Tempo de glorificar
Tempo de adorar/ Tempo de adorar/ Tempo de adorar/ Tempo de adorar
Tempo que tá tudo mudado/ Tudo agora tá transformado no amor, no amor
Vento que traz o avivamento/ Fruto do Espírito Santo soprou, chegou
Tempo de abraçar o seu irmão/ Tempo de anunciar a salvação/Tempo de viver em paz
Novo nascimento já nos deu/ Tempo de adorar agora a Deus/ Tempo de glorificar
Jesus, Senhor dos senhores/ Jesus, Rei dos reis/ Jesus, Leão de Judá/ Jesus... yeah!
Tempo de adorar/ Tempo de adorar (o Rei Jesus!)/ Tempo de adorar (o Salvador!)
Tempo de adorar (Libertador!)/ Tempo de adorar (Jesus meu rei!)/ Tempo de adorar (ele é
Deus!)/ Tempo de adorar (ele é Rei!)/ Tempo de adorar (é o meu Senhor!)/ Tempo de adorar (o
Rei dos reis!)/ Tempo de adorar (tu és digno!)/ Tempo de adorar (tu és digno, Senhor!)/ Tempo
de adorar (tu és digno, Senhor!)

¹³⁸*Verdade*
(Nengo Vieira)

Foi-se o tempo onde a gente/ Podia sentar no jardim
Violência, urbanismo/ Guerras sociais não tem fim
Se todo eu peço pra Deus/ Acabar de vez essa dor/ Cruel, Letal
Na verdade eles querem/ Destruir de vez nossa paz/ Insensatos, homens cruéis
Comem o povo e não satisfaz/ Se todo dia eu peço pra Deus
Acabar de uma vez com essa dor/ Cruel, mortal
E as crianças, não conseguem mais/ Estudar as suas lições
Nas escolas, as guerrilhas/ Tomam conta da educação/ Se todo eu peço pra Deus
Acabar de vez com essa dor/ Cruel, fatal

¹³⁹*Verde Vermelho*
(Nengo Vieira)

Nada nunca me faltou/ Nada nunca faltará/ Pois tenho crido
Naquele que me fortalece/ Olha Deus ja é por nós/ Nada vai nos abater
Mesmo que a terra/ E os montes mudem de lugar/ Olha meu bem
Não, não é brincadeira não/ Quanta gente não tem/ Casa ou alimentação
Vivem sem a esperança/ De que um dia tudo vai mudar
E esses homens que prometem não vão realizar/ Diga que país é esse?
Com um verde grande natural/ Mas a cada dia cresce o sangue vermelho nos jornais

¹⁴⁰*Direitos Iguais*
(Nengo Vieira)

Quando eu vim/ Para esse mundo
Só pensava que os Direitos eram Iguais/ Mas logo fui percebendo
As mentiras são expostas nos jornais/ Teu dinheiro pode até comprar
O mundo inteiro/ Só não compra a Esperança que Deus nos deu
A verdade é que Deus nos tirou desse cativo/ Nos libertando com muita Fé
E muito Amor, pois é, vem!/ Preso logo na mão de Deus/ Seguro logo na mão de Deus
Confio logo na mão de Deus/ Pra nos livrar
Preso logo na mão de Deus/ Seguro logo na mão de Deus/ Tranquilo logo na mão de Deus/ Pra
nos Salvar/ Mas o tempo foi se passando/ E a mentira cada dia/ Ficando maior/ Evidente é tudo
tão claro/ Que os Direitos não são Iguais/ É de fazer dó

SINE CALMON

GUERREIRO MOR // CD // KASKATAS

¹⁴¹*Guerreiro Mor*
(Nengo Vieira)

Com o guerreiro mor/ Vamos sair na batalha/ Não com sangue/ Mas com espírito/ E toda
babelônia a sistematizar/ Dragando tantas almas/ Pra se alimentar/ Mas o redentor/ A nos
proteger/ Vem nos conduzir/ Vem nos dar saber/ Pois o mundo hoje não sabe o que faz/ Presos
nos deleites/ Mortos são carnis/ E estes homens cegos/ Não sabem pra onde vão/ Não, não,
não, não/ Com o guerreiro mor/ Vamos sair na batalha/ Não com sangue/ Mas com espírito/ Se
todo o meu querer/ Vem do nosso Senhor/ Pois sua fina flor/ É o seu amor/ Para nos remir/
Dessa maldição/ Nos trazendo a paz/ No seu coração/ Pois o mundo hoje não sabe o que faz/
Presos nos deleites/ Mortos são carnis/ E estes homens cegos/ Não sabem pra onde vão/ Não,
não, não, não/ Com o guerreiro mor

¹⁴²*Viu*
(Edson Gomes)

Viu,vamo acabar com tanta violência / Viu,vamo acabar com toda essa dor / Viu,vamo acabar
com tanta sofrência / Viu,vamo acabar com toda essa tristeza / Todo mundo precisa de um
lugar pra morar / Todo mundo precisa de viver em paz / Todo mundo precisa respirar o ar /
Todo mundo precisa se alimentar

¹⁴³*Lindo Dia*

(“Thank You Jah”, Rita Marley // Versão: Sine Calmon)

Hoje o céu amanheceu tão lindo/ As crianças brincando as frutas caindo, caem
Quando caem espalham as sementes pela a terra/ Logo vai subir um verde lindo
Agora é só regar, só regar/ Esqueça a dor é passado
Pois Deus tá do seu lado/ Venho de jipe mais de coração
harmonia, alegria se combinam

2007

NENGO VIEIRA

AVIVAMENTE // CD // SELO BOLA MUSIC

¹⁴⁴*Deus de Abraão*

(Nengo Vieira)

O Deus de Abraão está nesse lugar
O Deus de Abraão nós vamos adorar
Vamos adorar a Deus/ Vamos adorar ao grande Deus
Vamos adorar a Deus/ Vamos adorar ao vivo Deus
O Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó/ O Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó
É Deus, o grande Deus/ É Deus, o grande Deus
Deixe que Jesus vai te falar/ Deixe que Jesus vai te dizer
Deixe que Jesus quer te tocar/ No seu coração
Te dar a salvação/ Fazer você sorrir,
Amar e perdoar/ Só Deus, o grande Deus/ Só Deus, o grande Deus
O Deus de Abraão está nesse lugar
O Deus de Abraão nós vamos adorar

¹⁴⁵*Tu és Santo*

(Nengo Vieira)

Tu és santo/ Tu és santo Senhor
Tu és santo/ Tu és santo Senhor
Toda terra cheia da tua glória/ Em Jesus nós temos a vitória
Já nascemos para te louvar/ Viveremos pra te adorar, pois
Tu és santo/ Tu és santo Senhor
Tu és santo/ Tu és santo Senhor
Tua palavra é o nosso sustento/ O nosso pão, nosso alimento
Nossa sede vamos saciar/ E no teu rio poder mergulhar, pois
Tu és santo/ Tu és santo Senhor
Tu és santo/ Tu és santo Senhor
Santo, santo, santo/ Santo, santo, santo

¹⁴⁶***Estou Apaixonado***
(Nengo Vieira)

Trago no meu peito/ Tua esperança
Meu coração jamais vai te esquecer/ Lava o meu ser e torna-me criança
O meu prazer pra sempre é te louvar/ Estou apaixonado por ti Jesus
Estou apaixonado por ti Jesus/ Não me apartarei diante dos teus olhos
A tua luz me alegra/ Me faz cantar
Eu quero o teu colo, quero o teu carinho/ Pra sempre minha vida te adorar
Estou apaixonado por ti Jesus/ Estou apaixonado por ti Jesus
Estou apaixonado por ti Jesus/ Estou apaixonado por ti Jesus

¹⁴⁷***Escabelo***
(Nengo Vieira)

Que a paz de Jesus esteja em seu coração/ Que a paz de Jesus se transforme em canção
Que a paz de Jesus esteja em seu coração/ Que a paz de Jesus se transforme em benção
A terra é o escabelo dos seus pés/ E o céu é o céu
A terra é o escabelo dos seus pés/ E o céu é o céu
Assim disse Jesus, então venha para cá/ Assim disse Jesus, então venha se salvar
E em nome de Jesus, então venha conhecer/ Viver o amor, viver o amor, o amor de Deus

¹⁴⁸***Graça***
(Nengo Vieira)

Quando amanhece/ Ainda sinto seu amor
Quando anoitece/ Buscarei na madrugada teu consolo.
Tua graça me basta, teu consolo, Tua graça me basta
Todo bem que eu sempre quis/ Foi fazer você entender
O amor do meu senhor Jesus/ Jesus, minha razão e viver
Jesus, minha canção te louvar/ Jesus, minha razão de viver/ Jesus, minha canção te louvar

¹⁴⁹***God Bless***
(Nengo Vieira/Sheila Possi)

Raise your hands and get the felling/ Close your eyes and praise the Lord
I wanna get to know/ I wanna get you know better/ I wanna get to know
I wanna get you know deeper/ Just believe, says the Lord/ I'll not let fight alone
Lord I want to enter your river tonight/ Sink in your move/ Oh spirit of God
I wanna tell you Lord I need you/ I won't forget oh God
All you have been giving to me through your son/ This awesome love/ That rescued my soul
I'll tell the world I need you/ Come together now

¹⁵⁰***Deus é Fiel***
(Nengo Vieira)

Olha meu amigo a vida é bela/ Quando a gente deixa Deus mandar/ Veja quanta coisa se revela
Onde a gente não consegue enxergar/ Porque o sol ao vai te molestar, não!/ Nem as trevas vão
poder te encobrir, ô now!/ A verdadeira sensação do teu eterno amor/ Deus é vida, Deus é paz/
Cristo nos salvou/ Deus é fiel/ Pra te mostrar/ Deus é fiel/ E quer te tratar com carinho/ Deus é
fiel, meu Deus é fiel/ Deus é fiel, meu Deus é fiel

¹⁵¹ ***Guerreiro Mor***
(Nengo Vieira)

Com o guerreiro mor/ Vamos sair na batalha/ Não com sangue/ Mas com espírito/ E toda
babilônia a sistematizar/ Dragando tantas almas/ Pra se alimentar/ Mas o redentor/ A nos
proteger/ Vem nos conduzir/ Vem nos dar saber/ Pois o mundo hoje não sabe o que faz/ Presos
nos deleites/ Mortos são carnis/ E estes homens cegos/ Não sabem pra onde vão/ Não, não,
não, não/ Com o guerreiro mor/ Vamos sair na batalha/ Não com sangue/ Mas com espírito/ Se
todo o meu querer/ Vem do nosso Senhor/ Pois sua fina flor/ É o seu amor/ Para nos remir/
Dessa maldição/ Nos trazendo a paz/ No seu coração/ Pois o mundo hoje não sabe o que faz/
Presos nos deleites/ Mortos são carnis/ E estes homens cegos/ Não sabem pra onde vão/ Não,
não, não, não/ Com o guerreiro mor

¹⁵² ***John Tree***
(Nengo Vieira/Sheila Possi)

Hear what I will say/ I know it's gonna be good for you
Open up your heart/ I know it's gonna be good for you
Gotta try this love (amazing, amazing)
Give up your disguise (surrender, surrender)
Jesus told the jew Nicodemus/ You have to be born again (again)
If you wanna enter in the reign of God
Let spirit come take you and then you will be...
Like the wind that blows
But no one knows where it comes from
Neither where it goes
The wind just blows where it pleases
For God so loved the world
That he gave his only son
So that whoever believes him
Shall not perish/ But have eternal life
Now I got to go/ I hope this word has been good for you

¹⁵³ ***Salvador***
(Nengo Vieira)

A glória do Senhor chegou/ A glória do Senhor brilhou
A glória do Senhor chegou/ A glória do Senhor brilhou na minha vida, no meu viver
Na minha vida, no meu viver
Para libertar os presos, os oprimidos de coração
Para levantar de vez você do chão
Para libertar os presos, os oprimidos de coração
Para levantar de vez você do chão
A glória do Senhor chegou/ A glória do Senhor brilhou
A glória do Senhor Salvador
A glória do Senhor, salve, salve o Salvador
A glória do Senhor Salva
A glória do Senhor Salva

GERALDO CRISTAL

REGGAESSENCIA // CD// INDEPENDENTE

¹⁵⁴**Reggae do Trabalho** (Geraldo Cristal)

Trabalho uh uh/ Trabalho uh uh uh uh/ Trabalho uh uh/ Uh oh oh/ Dá muito trabalho/ Well, well, well, well/ Todo dia a procura de trabalho/ Eu olho nos classificados dos jornais/ Pedem trabalho/ É quando a grana/ É quando a grana/ A grana compra muitas almas/ A grana sobrepuja a calma/ A grana pode corromper a causa/ Que é nosso trabalho/ Por um digno salário/ Para quem/ Para o padeiro, pedreiro/ Gari, sapateiro, doméstica, músicos/ E todos obreiros do trabalho/ Por um digno salário/ Precisamos de boa casa para morar/ Precisamos de assistência médica e dentária/ Precisamos de boa comida/ Precisamos nos educar/ Precisamos de liberdade de expressão no trabalho/ Por um digno salário/ Trabalho, trabalho, trabalho/ Dá muito trabalho/ Trabalho, trabalho, trabalho/ Dá muito trabalho/ Trabalho, trabalho/ Na, na, na, na e etc

¹⁵⁵**Reggaessência** (Rogério Gaspar e Geraldo Cristal)

Reggae é música é essência/ Reggae é plena consciência/ Reggae é música que nos revela/Que há uma bela vida a nossa espera/ Não há por quê destruir/ O nosso pacto de paz/ É hora de hei revitalizar o amor/ Enfim os nossos sonhos de criança/ Vão se realizar/ Olho pro mundo e vejo tudo perturbado, tudo isso foi profetizado/ É hora de hei revitalizar o amor/ Na, na, na, na, na, na, na, na/ Rai, na, nai, nai, ns (bis)/ Reggae é música reggae é essência/ E a paz alimenta o espírito/ Os nossos pés agora fortes/ Estão quebrando todos os espíritos/ Rompemos barreiras imorais/ Atravessamos fronteiras mentais/ É hora de hei revitalizar o amor/ Olho pro mundo e vejo tudo perturbado/ Tudo isso foi profetizado/ É hora de hei revitalizar o amor/ O bom deus Jah amou o amor/ Jesus Cristo amou o amor/ Nós temos mais que amar o amor/ amar o próximo amor, amor/ Amor, amor, amor, amor/ Só o amor, só o amor

¹⁵⁶**Babilônia pra baixo** (Geraldo Cristal)

Reggae leve, leve/ Leve a babilônia pra baixo/ Leve a babilônia pra baixo/ Leve a babilônia pra baixo uôh uôh oh/ uuiêh iêah/ uuiêh mama sei Uôh uôh oh/ Well el vewel/ El el el uooh uo ooha/ Negros guerreiros que vinham no cavalo branco/ Falavam da cidade profana e dos seus enganos/ E dos seus encantos/ Em africano, em esperanto/ Os mercadores da terra, as multinacionais/ A besta, os falsos profetas, não/ Não queriam ouvir o povo cantando reggae/ Reggae babilon go down/ Down, down, down/ Reggae babilon go down/ Reggae babilon/ Reggae leve, leve, leve/ Leve a babilônia pra baixo/ Leve a babilônia pra baixo/ Leve a babilônia pra baixo/ Leve a babilônia pra baixo/ Uooh uooh oh uieih uieah mama/ Sei uooh uooh oh well e vewell el ele l uooh uo ooh

¹⁵⁷*Carta ao Presidente*
(Geraldo Cristal)

Favela de palafitas/ Aparentemente nada bem a vista/ Fome e miséria/ E marginalizados perseguidos/ Pela polícia/ As crianças no lixo morrendo desnutridas/ Falar é fácil mas não temos grana/ Pra fazer o que sentimos/ Pelas pessoas drogadas e viciadas/ Por semi-curandeiros em drogarias/ Babilônia anarquia/ Muitos reis na mesma dinastia/ Cristo disse que viria e a espada da verdade ergueria/ Que horror que eu vejo/ Que horror, que horror, que horror/ Ei rei ei rei/ Presidente não há nada/ Bem à vista/ Se tem coragem faça uma visita/ As favelas de palafita/ E compare com a orla marítima/ Toda enfeitada bonita/ a gosto dos turistas/ E temperada pros banhistas/ Na soberba, ambição e imundície/ E interrogação/ Que horror que eu vejo/ Que horror, que horror, que horror/ Ei rei ei rei/ Lai, lai, lai, lai, lai, lai/ Ei rei ei rei/ Presidente não há nada/ Bem à vista/ Se tem coragem faça uma visita/ As favelas de palafita/ E compare com a orla marítima/ Toda enfeitada e bonita/ A gosto dos turistas/ E temperada pros banhistas/ Na soberba, ambição e imundície/ E interrogação/ Ação, ação, o nosso povo precisa de ação

¹⁵⁸*Saindo de Quem*
(Geraldo Cristal)

Eles estão invadindo nossa área/ Trazendo paz e segurança com suas armas/ AR-15, granadas e eles (bis)/ Eu tô com medo da polícia/ Eu tô cabreiro com ladrão/ Eu tenho medo que a miséria/ Transforme-se em revolução/ Eu tô com medo da política/ Da danada corrupção/ Eu lhe digo que eles não estão com nada/ Eu tô saindo do lalau/ Eles não estão com nada/ Eu tô saindo de quem me engana/ Eles não estão com nada/ Eu sou mais família real/ Eles não estão com nada/ Eu estou saindo de quem/ Pai não, Pai uoh, uoh, não, não, uoh, uoh, não, etc.

¹⁵⁹*Será Diferente*
(Geraldo Cristal)

Dias tão tristes quando não te vejo/ Rostos nas ruas lembram você/ Agora o que faço tirado a apaixonado/ Eu quero é um abraço/ Um afago/ Sorver seu desejo/ Um beijo/ Ouvir seus gemidos/ Lamber seu suor/ Mas não me deixe só hoje à noite/ Não me deixe nunca mais/ Amor/ Só, somente só, somente, eu e você/ Só, somente só, somente, eu e você/ Só, somente só, somente, eu e você/ Quero que você me provoque/ Sensações em estado de choque/ Até enlouquecer/ E tudo será diferente/ Todo dia será diferente/ Toda noite/ Só, somente só, somente, eu e você/ Só, somente só, somente, eu e você/ Só, somente só, somente, eu e você/ Só, somente só, somente, eu e você/ Todo dia/ Será diferente/ Toda noite/ Só, somente só, somente, eu e você/ Só, somente só, somente, eu e você/ Só, somente só, somente, eu e você/ Só, somente só, somente, eu e você/ Daí pra melhor/ Daí pra melhor

¹⁶⁰*Ciência do Espírito*
(Geraldo Cristal)

É o amor, oh Senhor, eu li/ Alelujah/ Alelujah/ Bom/ Bom é louvar ao Senhor/ E cantar louvores em seu nome/ Ao altíssimo Jah em Jesus Cristo/ E pela manhã anunciar a paz de verdade/ E a tarde um orvalho de felicidade/ E a noitinha orvalho de tranquilidade/ Sobre um instrumento de seis cordas/ Um agogô ou um atabaque/ Um berimbau com som solene/ Pois tu Senhor me mostraste/ E com teus feitos/ Exultarei/ Com as obras da sua mão meu rei ei ei/ Eu li/ Um homem brutal não entende isso/ Um homem sem fé não entende isso/ Um homem banal

não entende a ciência/ Do Espírito Santo/ Alelujah/ Bom é louvar ao Senhor com danças/ Bom é louvar, louvar ao Senhor com palmas, Amém

¹⁶¹***É de Boa***
(Geraldo Cristal)

É tão bom estar contente/ O amor a me procurar/ É demais estar com a gente/ O amor está no ar/
É de boa estar contente/ O amor a me procurar/ É demais estar com a gente/ O amor está no ar/
Olho pra multidão/ Tudo parece tão tranquilo/ Sai, sai solidão/ Quero ficar na paz de espírito/
Olho pra multidão/ Estou cantando e me divertindo/ Sai solidão/ A minha vida tem sentido/ É
tão bom, é tão bom/ É de boa, é demais/ Olho pra multidão/ Tudo parece tão tranquilo/ Sai
solidão, sai solidão/ Quero ficar na paz de espírito/ Olho pra multidão/ Estou cantando e me
divertindo/ Sai solidão/ A minha vida tem sentido

¹⁶²***Jahlivia***
(Geraldo Cristal)

Você me olha assim desse jeito/ Tento identificar seus sinais/ Todo amor tem seu preço/ Pago
ver a diferença que você faz/ Posso lhe dar emoção/ Tocar fundo no seu coração/ Com essa
canção/ Você disfarça/ Finge que não liga/ Mas lá no fundo/ Sabe o que é preciso/ Jahlivia/ É
lindo/ Eu me delicio/ Mergulhar nesse amor/ Esse amor me mantém vivo/ Como negar um
sentimento/ Fazer que não está entendendo/ Sou o calor no seu recanto/ O alcance daquilo que
está pretendendo/ A praia você o mar/ Chegando como não quer nada/ Ocupando meu coração/
De areia/ Seu castelo sereia/ Pra lhe amar/ Como negar um sentimento/ Fazer que não está
entendendo/ Sou o calor no seu recanto/ O alcance daquilo que está pretendendo/ A praia você o
mar/ Chegando como não quer nada/ Ocupando meu coração/ De areia/ Seu castelo sereia/ Pra
lhe amar

¹⁶³***Libertação***
(Geraldo Cristal)

Uouoh, uouoh, ooh, oh/ Uuuuouoh/ Tomara que chegue, tomara que chegue/ Antes que seja
tarde/ A libertação dos negros africanos/ Espero que chegue antes que seja tarde/ A libertação
dos negros africanos/ Eu olho o sofrimento do meu povo/ Nas ruas a servidão é dura irmão/ A
cada instante uma captura/ Três marcas na cabeça/ Sela um pacto com a besta/ Que está a sua
procura irmão/ Não mais comigo, não/ Sistema do branco mantém o negro nesta condição/ E na
opressão/ O negro vira as costas ao seu passado/ Onde é espiritualmente enraizado/ pra uma
futura solução/ Que futura solução eu acredito/ Eu acredito mesmo na determinação/ De dar o
bem que se dá, irmão/ Em um gesto de coração/ Ser negro, índio ou branco/ O ser que estou
procurando/ O ser que estou procurando, irmão/ Tomara que chegue antes que seja tarde/ A
libertação dos negros africanos/ Espero que chegue antes que seja muito tarde/ A libertação dos
negros africanos/ Seres, seres, seres humanos/ Sereis humanos sem índio/ Sem negro, sem
branco/ Oh, oh sereis humanos/ Sem índio, sem negro/ A ao ao sereis humanos sem índio/
Tomara que chegue, espero que chegue, tomara que chegue/ Espero que chegue, tomara que
chegue, espero que chegue, Sereis humanos

¹⁶⁴***Vaidades***
(Geraldo Cristal)

Nos corredores da cidade/ Tudo acontece num instante/ Como se não acontecesse/ Como se
ninguém ligasse/ O pegar na grana, o jogo rápido na cidade/ O viver na lama/ Há jogo limpo na
soçaité?/ O vai e vem nas ruas/ A sedenta cobiça/ Nos prazeres da carne/ Invadindo os olhos/ E

reagindo na vontade/ E cada vez mais insaciável/ Mais e mais insaciável/ O pegar na grana, o
jogo rápido na cidade/ O viver na lama/ Há jogo limpo na soçaita?/ Vaidade de vaidades/ Disse
o pregador Eclesiastes/ O que vi embaixo do sol/ Vaidade de vaidades/ O que vi nos templos
materiais/ Vaidade de vaidades/ Digo-lhe, digo-lhe, digo-lhe/ Digo e digo-lhe/ Vaidade de
vaidades, Eu lhe digo, lhe digo/ Lhe digo, lhe digo/ Vaidade de vaidades

¹⁶⁵*Aí Sacizeiro*
(Geraldo Cristal)

Na TV anunciaram/ Um produto novo no mercado/ E no mês seguinte/ O estrago tinha
começado/ À principio ninguém ligava/ A cilada estava armada/ A peste se alastrava/ E os
primeiros da lista/ Crianças de rua/ Que cheiravam cola/ Agora ratos atrás do queijo/ Como
queijo/ Sua cabeça vai ficar/ Cheia de crateras/ Cheia de seqüelas/ Se você não se tocar/ Aí
sacizeiro, cochilou/ O cachimbo cai/ Aí sacizeiro/ E você vai logo atrás (bis)/ Neurótico,
descontrolado/ Olho esbugalhado/ Pele e osso/ Todo chupado/ Os caras trabalharam errado/
Saia dessa cara de coisa/ Saia dessa cara de pedra/ Vê se, se vê/ Vê se, se enxerga/ Dê o segundo
passo/ O salvador já deu o primeiro/ E ele está do seu lado/ Aí sacizeiro/ Cochilou o cachimbo
cai/ Aí sacizeiro e você vai logo atrás

ANEXO III

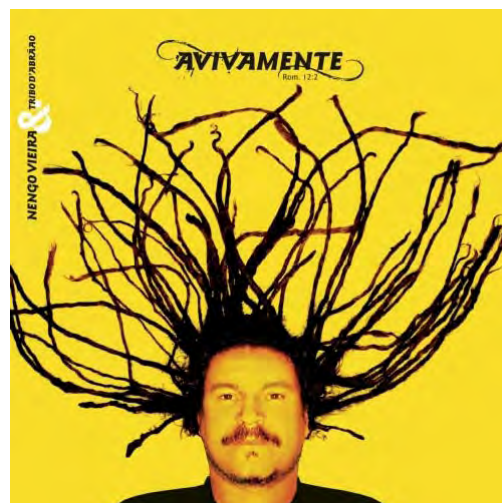
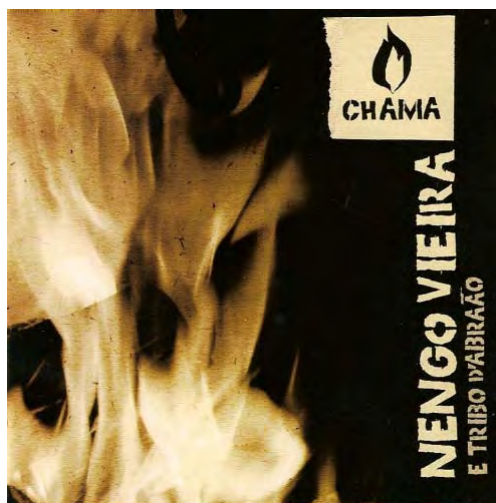
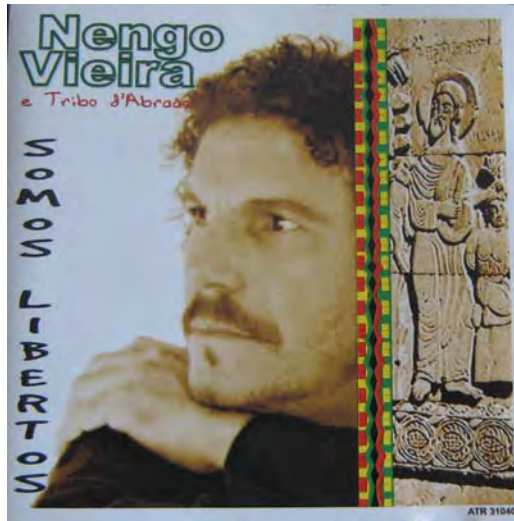
IMAGENS DE ARQUIVO

O Anexo III reúne fotografias de arquivo pessoal, capas de discos, matérias em revistas e jornais, além de fotografias feitas durante a pesquisa de campo nos anos de 2007 e 2008.

CAPAS DE ALBUNS DE EDSON GOMES



CAPAS DE ÁLBUNS DE NENGO VIEIRA





Rodolfo pede uma salva de palmas para Jesus



O roqueiro canta enquanto o dízimo é recolhido



Porta da igreja: como se fosse show de rock



Nengo Vieira e Denise Selxas



Rodolfo e a mulher, Alexandra, também convertida



Coquetel de lançamento do CD: drinques sem álcool



Rodolfo, pastor Rina e Monique Evans

MATÉRIA REVISTA QUEM SOBRE A IGREJA BOLA DE NEVE



BOLA DE NEVE DE SÃO PAULO



**INTERIOR DA BOLA DE NEVE DE SÃO PAULO EM DIA DE SHOW
DE NENGO VIERA**



MÚSICOS DO CHRISTAFARI E NENGO VIEIRA NA BOLA DE NEVE DE SÃO PAULO



PÚBLICO DURANTE A GRAVAÇÃO DO DVD DE NENGO VIEIRA EM SÃO PAULO



SHOW DE NENGO VIEIRA NA BOLA DE NEVE DE SÃO PAULO



PÚBLICO EM SHOW DE NENGO VIERA EM SALVADOR



CULTO NA BOLA DE NEVE EM SANTOS/ SP



NENGO VIEIRA E TRIBO D'ABRAÃO NA BOLA DE NEVE DE SALVADOR



REMANESCENTES EM CACHOEIRA



REMANESCENTES EM CACHOEIRA



EDU RIBEIRO E SINE CALMON NA VIRADA CULTURAL DE SÃO PAULO EM 2008



PÚBLICO DA VIRADA CULTURAL DE SÃO PAULO EM 2008 DURANTE APRESENTAÇÃO DE SINE CALMON

ANEXO IV

COMPILAÇÃO DIGITAL

Acompanhando o formato impresso desta dissertação segue um CD contendo algumas das canções analisadas ao longo do texto. Para ouvi-las utilize um programa para reprodução de áudio do *Windows*, ou qualquer outro sistema operacional, com habilitação para arquivos de áudio no formato *WAVE* (.wav) ou extensão *MP3* (.mp3). Esta recomendação também se aplica aos aparelhos de som compatíveis para a leitura destes arquivos.